



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

INSTITUTO DE ARTES | PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM ARTES

ABANDONAMENTO:
INTERVENÇÕES AUDIOVISUAIS
EM LUGARES ABANDONADOS

LUCAS ROSSI GERVILLA
São Paulo | 2019

LUCAS ROSSI GERVILLA

ABANDONAMENTO: INTERVENÇÕES AUDIOVISUAIS EM LUGARES ABANDONADOS

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em Artes**, do **Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista**, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **Mestre**.

Área de concentração **Artes Visuais**

Linha de Pesquisa **Processos e Procedimentos Artísticos**

Orientadora **Prof^a. Dr^a. Rosangella Leote**

SÃO PAULO

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

G387a Gervilla, Lucas Rossi, 1984-
Abandonamento : intervenções audiovisuais em lugares
abandonados / Lucas Rossi Gervilla. - São Paulo, 2019.
133 f. : il.

Orientadora: Profª Drª Rosângela da Silva Leote
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte e sociedade. 2. Propriedade - Abandono. 3. Recursos
audiovisuais. 4. Função social da propriedade. 5. Artistas - Ambiente
de trabalho. I. Leote, Rosângela da Silva. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 711.4

**ABANDONAMENTO: INTERVENÇÕES AUDIOVISUAIS
EM LUGARES ABANDONADOS**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre.

Prof^a. Dr^a. Rosangella Leote
(IA - UNESP)
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Giselle Beiguelman
(FAU - USP)
Membro

Prof^a. Dr^a. Patrícia Moran
(ECA - USP)
Membro

Para Iris Mendes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Edmur e Bete, por todo o suporte durante minha trajetória como estudante. Sem os sacrifícios feitos por eles, eu jamais teria chegado à pós-graduação.

À Iris Mendes, pelo apoio incondicional, amor e companheirismo. A pessoa com quem eu tenho o privilégio de poder dividir a vida.

À professora Rosangella Leote pela orientação durante todo o processo de pesquisa. Sempre me encorajado e apontando os rumos a serem seguidos.

Às professoras-artistas que compuseram a banca de qualificação, Giselle Beiguelman e Patricia Moran. Seus apontamentos abriram novas possibilidades para esse trabalho.

Ao Prince Claus Fund e ao CCI Fabrika Moscou, por colaborarem com a realização da pesquisa na Rússia.

À Loly Demercian e a equipe da CasaGaleria, Catarina Rojas e Sueli Rojas, pela atenção e cuidado na realização da exposição resultante desse trabalho.

Ao amigo e artista Lucas Bambozzi pela inspiração e olhar crítico.

Aos colegas do GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia, pelas colaborações e trocas de conhecimento ao longo dos dois últimos anos.

Aos amigos Ivan Ferraro, Isabella Ferraro e Marta Schneider, sempre pacientes ao me ouvirem falar sobre lugares abandonados.

A Dino Gervilla por sempre me acompanhar nos processos de edição.

A todos que colaboraram das mais variadas formas para a realização desse projeto. Ana Ottoni, Caio Reisewitz, Centro Cultural Brasileiro de Moscou, Clube Russo Priviet, Dasha Delone, Dima Goryachkin, Felipe Neves, Forma Galeria, Hosana Celeste, Kristina Pestova, Marianna Osipova, Marcus Bastos, Monica Toledo, Nicolau Centola, Rosemary Segurado, Sergey Novikov, Sergey Troshchenkov e Sergey Vo.

RESUMO

A presente pesquisa surgiu do meu trabalho em processo chamado “Abandonamento”, realizado através de projeções audiovisuais temporárias em lugares abandonados. Em sua parte teórica, a pesquisa aborda diferentes relações entre o artista e o seu local de trabalho, resultando em obras direcionadas para um lugar específico (predeterminado), prática conhecida como *site-specific*. Discussões sobre aproximações entre arte e lugares abandonados ou em ruínas, partem do pensamento de autores como Andreas Huyssen, Marion Segaud, Miwon Kwon, Nick Kaye, entre outros. Durante a parte prática, foi produzida uma nova versão do projeto intitulada “Abandonamento: Brasil/Rússia”, apresentada publicamente em fevereiro de 2019. Ambas as etapas aconteceram em paralelo, encaixando o projeto na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, do Instituto de Artes da UNESP.

Palavras-chave Lugares abandonados. Site-specific. Intervenção artística. Processo criativo. Ruínas.

ABSTRACT

This research resulted from my work in progress called “Abandonamento”, which has been developed through temporary audiovisual projections at abandoned places. The theoretical basis of this research approaches different relations between the artist and his workplace, thus giving rise to works aimed at a specific (predetermined) place, a practice commonly known as *site-specific*. Debates on the relationship between art and abandoned places - or, rather, ruins - refer to authors like Andreas Huyssen, Marion Segaud, Miwon Kwon, Nick Kaye and others. As for a practical approach to that I have devised a new stage for this work, named “Abandonamento: Brasil/Russia” and presented in an open exhibition in February, 2019. Both stages happened at the same time, which suits this project to the Artistic Processes and Procedures requirements at the UNESP Arts Institute.

Keywords Abandoned places. Site-specific. Artistic Intervention. Creative Process. Ruins.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 01: Site-specific: trabalhos direcionais para um lugar predeterminado	12
1.1 A influência do lugar sobre obra	15
1.2 Remover a obra é destruir a obra. Ou não?	18
1.3 Aproximações entre Arte e Antropologia	25
1.4 Presença e não presença do observador	29
1.5 O uso do vídeo em trabalhos site-specific	32
Capítulo 02: Arte nas ruínas	39
2.1 Ruínas Contemporâneas e Arte	46
2.2 Documentação e registro como parte da obra.....	56
Capítulo 03: Abandono	63
3.1 Origem do trabalho	64
3.2 Dias Moscovitas.....	69
3.2.1. Primeiras Impressões.....	69
3.2.2. Não é não	78
3.2.3. Marx Generator	83
3.2.4. Acampamentos De Verão.....	86
3.3 Abandono no Brasil	91
3.3.1. Lugares visitados	93
3.4 Abandono	104
Considerações finais	112
Referências Bibliográficas	115
Anexos	118
Fotografias e frames “Abandono: Brasil/Rússia”	119



Introdução

Lugares abandonados despertam um misto de curiosidade e nostalgia. Assim surgiu a pesquisa “Abandonamento: intervenções audiovisuais em lugares abandonados”, a qual propôs como objeto de estudo as relações entre obras de arte criadas em ou para espaços abandonados, tendo como ponto inicial o meu trabalho “Abandonamento”, realizado por meio de intervenções temporárias em lugares abandonados ou ruínas. Durante as intervenções, foram feitas projeções de vídeo com imagens que sugerem situações que, supostamente, poderiam estar se passando nesses lugares caso eles não estivessem abandonados. Cada intervenção foi pensada para um local determinado. Portanto, elas perderiam seu sentido se fossem reproduzidas em outros espaços, dando à produção características *site-specific*, o que pode ser resumido como uma obra direcionada a um lugar específico.

Como as intervenções aconteceram em locais abandonados, o único espectador durante suas execuções foi o próprio artista. O projeto foi apresentado ao público através de fotos e vídeos captados durante as intervenções. Em função disso, a pesquisa também discutiu se esses vídeos e fotos são parte integrante da obra ou apenas sua documentação.

A prática artística proposta no início dessa pesquisa de mestrado foi uma nova série de intervenções em lugares abandonados nas regiões metropolitanas das cidades de São Paulo, Brasil, e Moscou, Rússia. No total, foram oito lugares, quatro em São Paulo e quatro na Rússia.

A etapa russa foi realizada entre os meses de junho e julho de 2017, com a colaboração do centro cultural moscovita CCI Fabrika. O financiamento para esta fase foi concedido pela instituição holandesa *Prince Claus Fund*.

Junto ao processo artístico foi desenvolvida a pesquisa teórica, portanto, as duas frentes do trabalho andaram juntas, se retroalimentando.

Ao final do trabalho foi feita uma exibição pública intitulada “Abandonamento: Brasil/Rússia”, apresentada a partir de vídeos e fotos criados durante as novas intervenções. A exposição foi realizada na galeria de arte CasaGaleria, na cidade de São Paulo, no mês de fevereiro de 2019.

O primeiro capítulo dessa dissertação faz uma retrospectiva e analisa algumas obras de arte direcionadas para um lugar específico, comumente chamadas de obras *site-specific*, e o uso do vídeo e imagens em movimento neste tipo de arte. São desenvolvidas questões sobre a remoção ou deslocamento de obras desse gênero.

No segundo capítulo, são abordadas práticas artísticas criadas em lugares abandonados ou em ruínas. São tratadas

algumas das relações que os artistas criam com esses lugares, envolvendo sentimentos de nostalgia e o uso da ruína como um dispositivo da memória, gerando um fascínio pelo abandono. Por fim, é debatido se a documentação desses trabalhos é um mero registro ou parte integrante da obra.

Tanto o processo de criação da exposição quanto o de realização de “Abandonamento: Brasil/Rússia” são descritos no terceiro e último capítulo.

Após as Considerações Finais, apresentam-se as fotos que fazem parte do trabalho criado e alguns *frames* dos vídeos. Anexado a esse volume se encontra um DVD com o material completo da exposição.



CAPÍTULO 01

Site-specific:
trabalhos direcionais para um
lugar predeterminado



01 | **Spiral Jetty**, Robert Smithson, 1970.
Fonte: www.wikiart.org

O termo *site-specific* surgiu na passagem da década de 1960 para 1970, a fim de classificar uma nova série de obras artísticas criadas de forma intrínseca ao lugar onde se encontravam. Nomes como os estadunidenses Nancy Holt, Robert Smithson e Walter de Maria são comumente ligados às primeiras produções desse gênero. Não somente esses artistas, mas outros, como Dennis Oppenheim, Mary Miss e Michael Heizer, já trabalhavam com a linguagem que ficou conhecida como *land art*, obras feitas fora do espaço físico dos museus e galerias de arte, e que utilizam o próprio terreno (*land*) como suporte. “Duplo Negativo”, criado por Heizer entre 1969-70, no deserto de Nevada, nos EUA, e “Spiral Jetty”, de Robert Smithson, realizada em 1970, em Utah, também nos EUA, são duas das obras mais representativas da *land art*. Embora os trabalhos desse estilo fossem em sua maioria feitos em grande escala,

isso não impedia os artistas citados até agora de flertarem com o minimalismo. O objetivo era se afastar do que o crítico irlandês Brian O’ Doherty (1986) chamou de “cubo branco”, um ambiente hermético, sem nenhuma relação com o mundo exterior, onde “o trabalho é isolado de tudo o que prejudicaria sua própria avaliação de si mesmo.” (O’ DOHERTY, 1986:14).

O curador e escritor estadunidense Douglas Crimp diz que os artistas começaram a procurar espaços externos para realizarem suas obras em razão da “pura implausibilidade das obras para lugares fechados, calçadas como se estivessem em um limpo quarto branco” (CRIMP, 1986:46).

O pesquisador britânico Nick Kaye apresenta uma definição pontual acerca dos trabalhos *site-specific*. Para ele, tratam-se de “práticas nas quais, de uma maneira ou de outra, se articulam trocas entre o trabalho de arte e os lugares nos quais

seus significados são definidos” (KAYE, 2000:01). Isso leva à conclusão de que um trabalho *site-specific* nunca pode ser visto de uma forma isolada de seu contexto, diferentemente de obras que são concebidas para o cubo branco e, independente de parte do mundo estejam, vão sempre estar isoladas do contexto externo à galeria.

Mais do que questionar o conceito do cubo branco dos museus e galerias e seu “sistema fechado de valores” (O’ DOHERTY, 1986:14), esses artistas estavam interessados em desmistificar o paradigma modernista da *tabula rasa*. A autora e curadora sul-coreana Miwon Kwon explica essa ruptura com o modernismo:

“Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/base para romper sua conexão com ou expressar sua indiferença ao *site* [...] trabalhos *site-specific*, quando emergiram no despertar do minimalismo, no final da década de 1960 e no início da seguinte, forçaram a dramática reversão nesse paradigma modernista.” (KWON, 2002:11).

Assim, a intenção da prática *site-specific* é que o lugar influencie diretamente o seu resultado. O espaço de arte “estéril e idealista puro dos modernismos dominantes” foi deixado para trás e “não era mais percebido como lacuna, uma *tabula rasa*, mas como espaço real” (Ibid, 2002:11). Ainda sobre esse momento Crimp afirma que “quando a especificidade do lugar foi introduzida na arte contemporânea pelos artistas minimalistas, em meados dos anos 1960, o que estava em questão era o idealismo da escultura moderna” (CRIMP, 1986:43). Para esses artistas era fundamental que a obra se integrasse fisicamente ao lugar.

1.1 A influência do lugar sobre obra

Ao começar os estudos sobre arte *site-specific* pode ocorrer uma confusão com a quantidade de termos correlatos:

Site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related. Esses são alguns dos novos termos que surgiram, nos últimos anos, entre muitos artistas e críticos para dar conta de diversas modificações da arte *site-specific* atualmente. (KWON, 2002:01).

As variações não param por aí. O artista brasileiro Lucas Bambozzi apresenta mais algumas: “*context-specific*, contexto-relacionada [...] Estes são os “lugares” da palavra, que muitas vezes aprisiona e faz reverberar ao mesmo tempo.” (BAMBOZZI, 2010:65).

Essas variações e muitas outras surgiram por causa da *site-specificity*, ou seja, das especificidades de cada lugar onde a obra se insere. *Site-specificity* é o conflito que tenciona a relação entre o artista e o lugar escolhido. Cada lugar apresenta as suas particularidades, seus desafios. Nem sempre o artista irá conseguir desenvolver o trabalho exatamente como planejado, às vezes terá que fazer adaptações e incorporar aspectos - tanto físicos quanto sociais - do local. Em algumas situações, o próprio lugar ou as pessoas que ali habitam irão indicar ao artista que rumo o projeto deve seguir.

Acerca desses fatores, Kaye (2000:02) afirma que a “*site-specificity* apresenta um desafio às noções de “original” ou localização “fixa”, problematizando a relação entre o trabalho e o lugar”. A maneira como o artista lida com essa relação determina os desdobramentos de sua criação. O autor

diz ainda que a especificidade do lugar “deve ser melhor pensada sobre a relação que surge como uma inquietação perturbadora, da oposição entre espaço “ideal” e espaço “real”” (Ibid, 2000:46).

Nesse sentido, o espaço “ideal” é aquele que o artista imagina previamente e que julga ser o lugar apropriado para a realização do seu trabalho. Já o espaço “real” é o lugar como ele é de fato, com todas as suas imperfeições e imprevistos. A especificidade da obra se dá nessa diferença. Ela é como uma aresta com a qual o artista terá que lidar. Por exemplo, um artista ou uma artista que é convidada para desenvolver um trabalho em um lugar onde ele ou ela nunca esteve. Ele mentaliza o lugar e faz planos. Mas, ao chegar lá, percebe que as condições não são exatamente como tinha imaginado e que terá de fazer adaptações. Essas adaptações traduzem a especificidade do lugar. No capítulo 03, irei comparti-

lhar situações de “Abandono” onde a especificidade do lugar teve influência direta no resultado e me fez mudar o direcionamento previamente planejado.

O historiador de arte Grant H. Kester, em seu artigo “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art” (1996), usa o termo *community-based art* para se referir a trabalhos *site-specific* que são realizados juntos a uma determinada comunidade. Aqui, “comunidade” pode ser entendida tanto quanto um grupo étnico específico (por exemplo, imigrantes de um país em particular), ou pessoas que vivem em determinado lugar e possuem uma raiz histórica comum (uma comunidade ribeirinha ou quilombola, por exemplo). Para Kester (1996:17), a comunidade da *community-based art* seriam grupos sociais que tem “falta de identificação com as normas burguesas”.

Já o crítico estadunidense Hal Foster, no artigo “The Artist as Ethnographer?” (1995), usa o termo *sited community* ao mencionar um grupo social de uma região específica. Nesse caso, a identidade cultural do grupo está intrinsecamente ligada ao lugar onde este vive e habita.

Combinando os conceitos de Kester e Foster, pode-se dizer que quando um artista trabalha com uma *sited community*, ele está fazendo arte *community-based*. Trabalhos dessa natureza estão ainda mais sujeitos à especificidade do lugar, pois, nesse caso, não estão envolvidos apenas aspectos físicos, mas também sociais e antropológicos. Para Kaye:

A especificidade do lugar [...] pode ser entendida [...] quando um trabalho *site-specific* deve articular-se e definir-se através de propriedades, qualidades ou significados produzidos em relações específicas entre um “objeto” ou “evento” e a posição que ele ocupa. (KAYE, 2000:01).

O “objeto” ao qual Kaye se refere pode ser o objeto de arte em si: uma escultura, uma instalação, um grafite etc. Já o “evento” seria uma intervenção, uma performance, um *happening* ou outra linguagem artística que presuponha uma ação.

Na arte *site-specific* a identidade do lugar tem se tornado mais importante do que as próprias escolhas feitas pelo artista. A esse respeito, Kwon afirma: “Preocupadas em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social [...] as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias.” (KWON, 2002:171).

Quando se lida com a especificidade do lugar a linguagem artística escolhida tem um papel coadjuvante. O protagonismo fica com a relação que o artista desenvolve com o lugar e as soluções que encontra para os conflitos entre obra e *site*. Por mais importantes que sejam, fatores estéticos ficam

em segundo plano, o ponto principal são as conexões que o trabalho cria com o lugar onde está inserido e com o público local.

De acordo com a pesquisadora dinamarquesa Tanya Toft (2016:53-54), a arte *site-specific* está ligada a dois ideais estéticos que caminham lado a lado: o pragmatismo e o esteticismo. O pragmatismo está “preocupado com um propósito na arte e seu potencial de ser útil, por exemplo, como um instrumento de mudança.” (Ibid, 2016:53). Esta mudança pode ser de ordem política, social ou com um caráter informativo, no sentido de conscientizar a sociedade de alguma necessidade. Toft (2016:54) considera que o ideal estético pragmático está amarrado ao “paradigma da arte *site-specific*, a qual, entre os anos 1980 e 1990, foi institucionalizada como prática e usada para reafirmar a valorização cultural de lugares.” O segundo ideal, o esteticismo:

responde à nossa cultura visual orientada para a expressão e exibição. Essa orientação reflete a condição que está entrelaçada com a nossa espetacularizada e visualmente dominada condição midiática; condição essa na qual nós, há algum tempo, temos experienciado uma estetização no mundo ao nosso redor. (TOFT, 2016:54).

Dessa forma, o pragmatismo no *site-specific*, ou seja, a preocupação com o propósito da arte, é originado em função da especificidade do lugar. São as especificidades que direcionam as escolhas do artista. O pragmatismo está mais preocupado com “o quê”. O “como” (esteticismo) é uma questão quase que secundária, o lugar irá decidir “como” o trabalho será feito.



02 | **Tilted Arc**, Richard Serra, 1981
Fonte: www.wikipedia.org

1.2 Remover a obra é destruir a obra. Ou não?

Em 1981, foi inaugurada a obra “Tilted Arc”, criada por Richard Serra, localizada na Praça Foley Federal Plaza, em Nova York, EUA. O trabalho foi comissionado pela Administração dos Serviços Gerais (GSA, na sigla em inglês). O nome de Serra foi escolhido pela Dotação Nacional para as Artes (NEA, no original). A referida praça faz parte de um complexo de prédios públicos chamado Jacob K. Javits Federal Building. A obra foi patrocinada para fazer parte do programa Arte na Arquitetura, criado pela GSA, visando a criação de trabalhos artísticos para repartições do governo federal.

Após sua inauguração começaram a suscitar algumas polêmicas: entidades civis e governamentais questionavam a presença da obra - um arco formado por uma chapa metálica com 36,5 metros de comprimento, 3,6 metros de altura e 6,5 centímetros de



03 | **Tilted Arc**, Richard Serra, 1981.
Fonte: www.wikipedia.org

espessura - no meio da praça. Não havia nada que fixasse a chapa ao chão, ela mesma se sustentava. O fato de o aço não ter recebido nenhum acabamento dava a ele aspecto enferrujado, endossando as críticas contra a obra.

Em 1984, teve início uma série de debates públicos entre membros da GSA, NEA e sociedade civil a respeito da obra. Até que em março de 1989 a GSA - proprietária da obra - decidiu removê-la e destruí-la. Nesse período Serra foi consultado a respeito da possibilidade de remover o “Tilted Arc” e transferi-lo para outro lugar. O artista foi enfático ao responder:

Quero deixar perfeitamente claro que o “Tilted Arc” foi encomendado e projetado para um local particular: a Federal Plaza. Esta é uma obra para um local específico, não podendo, portanto, ser transferida. Remover a obra é destruir a obra. (SERRA, 1990:143).

Essa afirmação de Serra rapidamente se tornou uma definição para criações *site-specific*: trabalhos que não podem ser removidos do lugar para onde foram concebidos. Mudar a obra de lugar seria a volta da “arte como uma mercadoria” (SERRA, 1990:145). Ser contra essa postura mercadológica da arte foi um dos maiores incentivos para os artistas saírem das galerias e começarem a desenvolver projetos orientados para lugares predeterminados. Serra criticou a GSA e os outros órgãos que tentaram “transformar o Tilted Arc num produto de troca, ao anular seu aspecto de obra destinada a um local específico. O “Tilted Arc” se tornaria exatamente o que não era para ser: um produto móvel, comerciável.” (Ibid, 1990:145). Como o artista não concordou com a transferência da obra ela foi destruída com maçaricos.

Dentre as críticas à obra, havia um consenso entre os que foram a favor de

sua remoção. Além da “feitura”, argumentava-se que a escultura gerava um acúmulo de lixo ao seu redor. Também foi dito que a sua presença dificultava a vigilância da praça, incentivando “a vadiagem e a possibilidade de ataques terroristas a bombas” (KWON, 2002:78). De qualquer forma, o principal argumento era que o trabalho atrapalhava o fluxo de pedestres. Porém, o que Serra propôs foi a criação de um contramodelo de *site-specific*, uma obra cujo objetivo era “questionar em vez de acomodar a arquitetura dada, incomodando as condições espaciais do lugar do trabalho” (Ibid, 2002:05). O “Tilted Arc” foi posicionado estrategicamente para perturbar um local reconhecido por ser palco de decisões políticas e jurídicas dos EUA.

Essas afirmações de Richard Serra foram feitas em um artigo intitulado “Tilted Arc Destruído”, publicado originalmente em 1989¹. Nessa época, o artista tinha qua-

se 20 anos de experiência com a linguagem *site-specific* e, ao seu modo de ver, obras desse gênero não deveriam considerar apenas o lugar físico onde estavam inseridas, mas também o seu contexto:

A especificidade de obras orientadas para um local significa que são concebidas, dependentes e inseparáveis de sua localização [...] resultam de uma análise dos componentes ambientais próprios de um dado contexto [...] leva em consideração as características não apenas formais, mas também sociais e políticas do mesmo [...] as obras para local específico engendram primariamente um diálogo com seu entorno. (SERRA, 1990:152).

Naturalmente, os artistas perceberam que o *site* (lugar) “passou da condição física da galeria [...] para o sistema de relações socio-econômicas” (KWON, 2002:19). Esse novo *lugar* é formado pela maneira com que o artista se identifica com algum tema, o que pode-se dar de várias formas:

1. O artigo foi publicado na revista *Art in America*, em maio de 1989. Nele o artista explica detalhadamente todo o processo de negociação com os órgãos públicos entre 1985 e 1989.

políticas de identidade, emergiram como importante “*site*” de investigação artística [...] debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional [...] uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados *sites* (Ibid, 2002: 28-29).

O deslocamento do lugar como espaço físico para um espaço imaterial gera o conceito de lugar antropológico na arte, ou antropologia do espaço artístico. Essa noção é dada por Marion Segau: “a relação do espaço com os indivíduos, os grupos humanos e suas sociedades revela a imensa diversidade das culturas. Nós as chamamos de antropologia do espaço.” (SEGAUD, 2016:19). Se o espaço na arte deixou de ser físico, ele pode ser considerado um lugar antropológico artístico.

A definição de Richard Serra sobre a relação remover/destruir a obra pode ajudar a definir muitos trabalhos orientados

para um lugar predefinido, mas não a sua totalidade.

Por exemplo, a estátua “Cristo Redentor” foi projetada para ser colocada em um lugar único: o topo do morro do Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro. Idealizado pelo engenheiro brasileiro Heitor da Silva Costa em colaboração com os franceses Paul Landowski e Albert Caquot, o monumento foi inaugurado em 1931. A obra fica em um dos pontos mais altos da cidade, de onde é possível ver quase todo o município. Essa escolha não foi feita a esmo, a intenção dos autores era que a figura de Jesus Cristo, símbolo máximo cristianismo, ficasse em um lugar de onde ele pudesse “abençoar” toda a cidade. Considerado pela UNESCO um Patrimônio da Humanidade, o Cristo Redentor é uma obra de arte que, se removida, perde todo o seu significado. Seria o mesmo que destruí-la.



04 | Monumento **Coluna da Vitória**, Berlim, Alemanha, 2013.
Fotografia: Lucas Gervilla.

Mas nem sempre remover a obra é destruí-la. O monumento “Coluna da Vitória” (*Siegestsäule*, no original em alemão) na cidade de Berlim, Alemanha, é um exemplo disso. Inaugurada em 1973, a obra ficava localizada originalmente na Königplatz (Praça do Rei, atual Praça da República), próxima ao Portão de Brandemburgo, o maior monumento do país. Em 1884, Wilhelm I, então imperador alemão, decretou a construção do Reichstag – edifício que até os dias de hoje é a sede do governo federal – defronte ao monumento.

Em 1939, ano em que se iniciou a Segunda Guerra Mundial, o governo nazista colocou em prática o projeto de reconstrução de Berlim para transformá-la na *Welthauptstadt Germania* (Capital Mundial Germania). Um dos primeiros passos foi a transferência da Coluna da Vitória para outro lugar. A nova localização foi chamada de Großer Stern (Grande Estrela), uma

intersecção de algumas das principais avenidas da cidade, alinhada com o Portão de Brandemburgo. Obviamente, o desfecho da Segunda Guerra Mundial impediu a conclusão da Capital Mundial Germania; qualquer esperança de sua realização caiu por terra quando o Exército Vermelho tomou a cidade, em 1945. Porém a “Coluna da Vitória” permanece na Grande Estrela até hoje.

Outra obra que foi concebida para um lugar específico e que depois foi removida é a escultura “Operário e Mulher Kolkosiana” (*Рабочий и колхозница/Rabochiy i Kolkhoznitsa*, em russo), criada pela artista letã Vera Mukhina em 1937.

Apresentada publicamente em Paris durante a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne 1937* (Exposição Internacional de Artes e Tecnologia na Vida Moderna, conhecida popularmente como Exposição Internacional de 1937), a obra celebrava os 20 anos da Revolução Russa.



05 | Monumento **Operário e Mulher Kolkosiana**.
Moscou, Rússia, 2013.
Fotografia: Lucas Gervilla.

06 | Detalhe de **Coluna da Vitória**.
Berlim, Alemanha, 2013.
Fotografia: Lucas Gervilla.

Após a Exposição o trabalho foi levado para Moscou e reinaugurado em 1939¹.

Os dois monumentos aqui apresentados – “Coluna da Vitória” e “Operário e Mulher Kolkosiana” – foram removidos, transferidos de lugar, mas não foram destruídos, seja no aspecto literal ou simbólico. Richard Serra aponta uma justificativa para isso:

As obras para um local específico manifestam invariavelmente um julgamento de valor acerca do contexto social e político mais amplo de que são parte. Baseadas na interdependência da obra e do lugar, elas abordam o conteúdo e o contexto de seu local criticamente. (SERRA, 1990:152).

Ambos os trabalhos cumprem todas as “exigências” mencionadas por Serra. As guerras retratadas na “Coluna da Vitória” também são conhecidas como Guerras de Unificação da Alemanha, uma série de conflitos que culminaram com a unidade

[Ver o artigo “Operário e Mulher Kolkosiana”, de Jorge Ribail Reyes, Lucas Rossi Gervilla e Rosangella Leote. Publicado na Revista Aurora, v.10, n.30 out-dez 2017.](#)



07 | Monumento **Operário e Mulher Kolkosiana**, Moscou, Rússia, 2017.
Fotografia: Lucas Gervilla.

do território germânico. Isso faz com que o monumento - tanto em sua localização original quanto na atual - esteja ligado ao contexto social e político do país e de de sua capital. Seu significado não está preso ao terreno.

A mesma identificação acontece com “Operário e Mulher Kolkosiana”. Mais do que representar a Revolução Russa, a obra retrata o povo trabalhador. Isso fez com que as classes operária e campesina se reconhecessem no trabalho, seja em Paris ou em Moscou. No final da década de 1970, a Administração de Proteção de Monumentos Arquitetônicos de Moscou cogitou vender ou doar a estátua. Essa ideia foi rapidamente descartada devido à insatisfação popular ao saber da notícia, tamanha a relação que o povo tinha com a obra.

Cabe ao artista encontrar diferentes formas para que o seu trabalho crie relações com os respectivos contextos. Podem ser relações mais evidentes como em “Coluna da Vitória” e “Operário e Mulher Kolkosiana”, ou uma contrarelacão que tensiona o espaço, como em “Tilted Arc”.

1.3 Aproximações entre Arte e Antropologia

Vimos que com o passar dos anos e novas experimentações de linguagem, “o lugar (*site*) da arte não é apenas um espaço físico, mas constituído por processos sociais, econômicos e políticos” (KWON, 2002:03). Foi natural que os artistas quisessem ocupar esses novos “lugares”, pois “apropriamo-nos do espaço para podermos exercer sobre ele um domínio, um controle, certo poder: é uma apropriação pela afirmação de que o espaço em jogo nos pertence.” (SEGAUD, 2016:99-100). Nesse ponto, se inicia uma aproximação entre a arte e antropologia, pois o contexto sócio-econômico-político de um lugar é dado pelas pessoas que ali vivem. Com um melhor entendimento sobre o *lugar* - e seu contexto - onde a obra será inserida, a apropriação do espaço é, em tese, mais eficaz. Esse é um processo complexo, pois:

Apropriar-se do espaço é estabelecer uma relação entre esse espaço e o eu (torná-lo próprio) por meio de um conjunto de práticas. Trata-se de atribuir significação a um lugar: isso pode ser feito no nível da semântica, por meio das palavras e pelos objetos e símbolos que lhes são vinculados. (SEGAUD, 2016:126-127).

Para que o artista possa fazer a apropriação é necessário que ele compreenda os códigos desse local e estabeleça uma comunicação. Nick Kaye diz que deve-se fazer uma leitura prévia do espaço, pois elementos como “discursos políticos, estéticos, geográficos ou institucionais informam tudo o que pode ser dito” (KAYE, 2000:01) pelo artista sobre aquele lugar. A leitura espacial levará o artista a uma maior compreensão, pois “o espaço diz algo sobre a sociedade, o grupo ou o indivíduo que o ocupa: indica um estado das relações sociais; “comunica”, desde que conheçamos o código para poder ler

o que ele nos diz.” (SEGAUD, 2016:106). Sem esse entendimento o artista continuará preso ao isolamento modernista. Trabalhos artísticos também podem ser considerados uma forma de ocupação espacial, onde o artista se apropria do lugar através do seu processo artístico e da sua obra para ali direcionada.

Hal Foster elenca cinco motivos que levam à relação entre arte contemporânea e antropologia. Primeiro, a “antropologia é estimada por ser uma ciência de alteridade”; segundo, ela “é a disciplina que tem a *cultura* como objeto de estudo”; terceiro, a antropologia é “considerada *contextual*” o que é interessante para “aqueles que aspiram ao trabalho de campo no cotidiano”; quarto, ela é “*interdisciplinar*”, assim como muitas linguagens de arte contemporânea; quinto, a antropologia demanda constantemente uma “*autocrítica*” (FOSTER, 1995:305). Muitos artistas empregam alguma, ou todas

essas características, em seus trabalhos. Portanto, passa a ser natural o flerte entre a antropologia e suas práticas ao fazerem obras *site-specific*.

Ao fazer a análise/leitura do lugar e dos que ali vivem, o artista, seja consciente ou inconscientemente, assume a função de antropólogo.

Para Foster, esse acúmulo de funções - artista e antropólogo - nem sempre é benéfico, pois é gerada uma *pseudoantropologia*, onde o artista se torna um *quase-antropólogo*. De acordo com o autor, existem três fatores que levam a isso: o primeiro é a suposição que o “lugar de transformação artística” é na verdade um “lugar de transformação política”, e “esse lugar é sempre localizado em *qualquer outro lugar*”, o que se aproxima de um pensamento “opressor pós-colonial”, onde os *outros são* sempre os explorados por serem de um lugar diferente. O segundo é a presunção de que “os *outros* sempre estão lá

fora”, ideologia típica de uma cultura dominante que reconhece apenas o seu lugar como original. O terceiro e último é a “suposição que se o artista requisitado não for percebido como socialmente e/ou culturalmente *outro* (diferente), ele ou ela tem acesso limitado à transformação de alteridade”, por outro lado, “se ele ou ela for percebido como *outro*, terá acesso *automático* a essa transformação” (FORSTER, 1995:302).

A presunção sobre a qual Foster fala pode ser prejudicial ao artista ao assumir que ele sabe o que é melhor para o *outro*, ou, ainda, que o *outro* é inferior culturalmente, pois não teve acesso à mesma formação educacional. Agindo assim o artista parece estar hierarquicamente acima, uma relação parecida com a do burguês sobre o proletário.

O risco nesse tipo de atitude é que:

o artista quase-antropólogo de hoje pode procurar trabalhar junto às comunidades de um lugar específico com as melhores intenções de engajamento político e transgres-

são institucional, apenas em parte para ter esse trabalho recodificado pelos seus patrocinadores o usarem como divulgação de trabalho social, desenvolvimento econômico, relações públicas... ou arte. (FOSTER, 1995:303).

Porém isso não transforma o artista em vilão. Kwon explica o aparelhamento ou cooptação da arte:

apesar das inúmeras dificuldades pragmáticas e burocráticas no comissionamento de novas obras de arte (certamente é mais simples comprar as existentes), o apoio às obras *site-specific* ligadas à arte pública, favorecendo a criação de respostas estéticas irreptíveis e adaptáveis a locais específicos [...] tornaram-se rapidamente institucionalizadas. (KWON, 2002:66).

Foster segue a mesma linha de raciocínio e afirma que um dos perigos ao qual o artista-etnógrafo está sujeito é o do “patrocínio ideológico” (FORSTER, 1995:303), ou seja, quando é necessário se alinhar a diretrizes da instituição que o patrocina. Embora isso, eventualmente, aconteça desde o surgimento do sistema de mecenato, o autor credi-

ta se tratar de uma situação diferente, pois “essa apropriação da arte se tornou um gênero estético, os novos trabalhos *site-specific* estão ameaçados de se tornarem uma categoria museológica” (Ibid, 1995:306).

Greent Kester vê com ressalvas o artista que vai a campo trabalhar com pessoas de determinada comunidade. Para o autor, esse tipo de trabalho:

é tipicamente centrado na troca entre o “artista” (que é entendido como alguém “empoderado” criativamente, intelectualmente, simbolicamente, expressivamente, financeiramente, institucionalmente, entre outros) e um determinado tema que é definido *a priori* como “em necessidade de” empoderamento, acesso a habilidades criativo-expressivas, etc. Portanto a “comunidade” em “arte de comunidade” é frequentemente, apesar de nem sempre, associada a indivíduos definidos como culturalmente, economicamente, ou socialmente diferentes, tanto do ou da artista, quanto do público de determinado projeto. (KESTER, 1995:20).

Kester compara essa relação com o processo de evangelismo empregado por instituições religiosas, um “relacionamento entre o reformista e o indivíduo-a-ser-transformado ou “convertido”. Nesse processo o “mau” [...] deve ser transformado em “bom””. (Ibid, 1995:17).

Essa comparação é pertinente, pois mesmo bem intencionado, o artista pode acabar contribuindo para reforçar o estereótipo do *outro* como alguém com menos cultura. Tão pouco o artista pode achar que irá “dar voz” a alguém. Qual a autoridade do artista para permitir que alguém fale? Como ele acha que irá legitimar o discurso do outro? Acerca dessas questões Kester menciona a importância de se compreender as “relações de fala “para”, “através”, “com”, “sobre” ou “em nome de”; isso contribui para o “processo de identificação” da comunidade”. O autor também afirma

que o artista deve ter uma “ancoragem ideológica” com a comunidade, assim se “estabelece uma equivalência moral” com as pessoas do lugar onde o trabalho será realizado. (Ibid, 1995:08).

Ele conclui fazendo um alerta para a institucionalização de projetos financiados, os quais:

em muitos casos, são colocados como um provedor de serviço social. Em algumas situações, os projetos dos artistas são apoiados por organizações ou fundos os quais o interesse primário não é mais a arte e sim programas sociais. (Ibid, 1995:23).

Nessas circunstâncias que o artista deve tomar cuidado para não se tornar um instrumento nas mãos das instituições que usam a arte como fachada para se fazer propaganda ou outros tipos de interesse próprio.

1.4 Presença e não presença do observador

Há algumas semelhanças entre os trabalhos mencionados até agora e a escultura, principalmente se levarmos em conta a relação do *site-specific* com o minimalismo (uma vertente predominantemente escultural). A frase analisada de Richard Serra nos leva a entender que uma obra *site-specific* seria um objeto físico, passível de remoção. Miwon Kwon explica que no início esse tipo de trabalho estava “atrelado às leis da física” e “frequentemente lidando com a gravidade” (KWON, 2002:11); essas definições reforçam a materialidade/fisicalidade dos primeiros trabalhos do gênero. Sobre essa fase inicial a autora afirma que:

O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. (KWON, 2002:167).

Para os artistas desse período não era apenas a relação da obra com o lugar que estava em voga, mas sim uma relação tripartite entre “espectador, obra e o lugar habitado por ambos.” (CRIMP, 1995:154).

Nas criações para um lugar determinado o espectador não tem um papel passivo, o artista espera que este não apenas as observe, mas que as vivencie e seja parte integrante delas.

O público é convidado a uma “experiência corporal vivenciada” (MIWON, 2002:12). Isso acontece porque tais obras não são criadas para serem apenas admiradas, mas também ocupadas temporariamente, pressupondo um espectador em movimento. Nick Kaye acredita que nesse momento o espectador se converte em um caminhante que:

está, assim, sempre no processo de *atuar*, de realizar as contingências de uma prática espacial particular,

que, embora sujeita ao lugar, nunca pode ser totalmente percebida ou resolvida nesta ordem subjacente (KAYE, 2000: 05-06).

Logo, quem completa o processo artístico é o observador e a maneira como ele se relaciona com o lugar. Cada um terá uma percepção diferente, por isso Kaye diz que essa questão não pode ser resolvida.

Se a presença do espectador é necessária para compor a obra, ele deixa de ser uma figura passiva e passa a ter uma função ativa. Kaye, ao invés de usar a palavra “espectador” (*spectator*), usa o termo “observador” (*viewer*) e afirma: “o observador não deve apenas delinear as fronteiras ou limites do trabalho, mas separar esse trabalho da sua própria experiência de observar” (KAYE, 2000:30). Dessa forma, o observador é o maior responsável pela sua própria experiência diante da obra. O autor enfatiza que no *site-specific* o observa-

dor está “constantemente mudando de posição ao redefinir sua percepção do “espaço real”” (Ibid, 2000:29). O público é instigado a participar do trabalho, pois este “desafiou a capacidade do observador de resolver e estabilizar identidades e, assim, de mapear de forma eficaz as coordenadas de um trabalho” (Ibid, 2000:106).

O artista e pesquisador brasileiro Milton Sogabe propõe o termo “observador-receptor” para nomear a audiência de obras de arte. Segundo ele:

O diálogo corporal do observador com a obra sempre existe em qualquer tipo de obra, na medida em que o próprio tamanho e a estrutura da obra provocam a aproximação, o afastamento, o andar de um lado ao outro ou o movimentar da cabeça do observador. Esses movimentos corporais do público vão tornando-se gradativamente mais solicitados, visíveis e intencionais nos projetos dos artistas. (SOGABE, 2007:1585).

Para o autor, antes do modernismo o observador tem um papel diferente, o qual:

em geral é sempre de um corpo fixo, quase imóvel, cujos movimentos restringem-se basicamente ao olhar, que percorre a imagem de acordo com os centros de atenção e composição dos elementos visuais existentes. (Ibid, 2007:1585).

Sogabe afirma que os *happenings* definiram um novo tipo de participação do observador que “perde a sua característica de público como elemento passivo” (Ibid, 2007:1586) e passa a ser inserido na obra como um participante. Essa prática, aliada ao conceito de obra aberta, “vai permitir ao observador a interpretação e a participação específica, tornando a barreira entre obra e público mais porosa” (Ibid, 2007:1586). O limite praticamente se dissolve nas instalações artísticas, onde “a obra passa a ser o ambiente todo, e o corpo do observador é integrado de vez na obra.”

(Ibid, 2007:1586). A pesquisadora e curadora brasileira Christine Mello lembra que no caso de videoinstalações “o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho.” (MELLO, 2008:171).

Portanto, não é mais dada ao observador uma interpretação prévia do trabalho; esta é agora construída pelo próprio observador-receptor, pois ele “é deixado para negociar essa área em relação a sua própria presença e definição de um campo perceptivo e, portanto, entre suas superfícies e o espaço que ela ocupa” (KAYE, 2000:108). A obra só passa a existir com a presença do observador e com a sua reação a ela.

1.5 O uso do vídeo em trabalhos *site-specific*

O surgimento de dispositivos portáteis de produção de vídeo coincide com o início dos trabalhos *site-specific*: os anos 1960. O autor brasileiro Arlindo Machado lembra que:

O *Portapak* foi uma câmera portátil de vídeo criada pela empresa japonesa Sony. Foi preciso esperar até o surgimento [...] do *Portapak*¹ (1965) e do videocassete (1970) para que as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo viessem a ser exploradas por uma geração de artistas e *video-makers* disposta a transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo. (MACHADO, 1990:09).

Assim que esse tipo de equipamento tornou-se disponível, houve uma aproximação entre a arte e o vídeo, segundo Machado:

se pudéssemos resumir numa frase a tendência geral [...] da chamada vídeo-arte [...] diríamos que se trata, antes de mais nada, de distorcer e desintegrar a velha imagem do sistema figurativo, como, aliás, já vinha acontecendo desde muito antes no terreno das artes plásticas. (Ibid, 1990:117).

O filósofo francês Philippe Dubois (2004:206) diz que o surgimento do vídeo em fita magnética causou uma ruptura com o antigo sistema de imagens em movimento pois, “antes de 1959-1960, a imagem como tal só podia ser cinematográfica. O restante não passava de fumaça. Vídeo portátil, televisão: máquina de esquecimento.”

Como vimos, os trabalhos *site-specific* surgiram para contrapor a estética modernista e o conceito de *tabula rasa*¹. Embora a aproximação entre arte e vídeo tenha início no mesmo período, a temática dos primeiros artistas da videoarte estava mais próxima do modernismo do que da arte direcionada para um lugar determinado. Segundo Dubois (2004:166) podem ser considerados “modernistas” os vídeos feitos por artistas como Peter Campus, Lynda Benglis, Bruce Nauman, Bill Viola e Nam June Paik. Para o autor:

A *tabula rasa* ignora o contexto local, partindo do princípio de que o lugar é uma folha em branco a ser preenchida pela obra.



08 **Capela de Ações Frustradas e Gestos Fúteis** de Bill Viola, 2013. Presente na exposição *Visões do Tempo*, no SESC Avenida Paulista. São Paulo, Brasil, 2018. Um ambiente escuro, sem janelas e interferências externas. Fotografia: Lucas Gervilla.

O desafio do vídeo modernista seria o mesmo: se auto-construir, se definir em si e por si mesmo. É o grande período dos discursos e dos debates sobre a “especificidade” do vídeo. O vídeo modernista dos anos 70 é um vídeo obcecado por sua própria identidade, e que faz desta busca de si mesmo o objeto de seu trabalho. (DUBOIS, 2004:167).

Ao se observar os trabalhos de artistas como Bill Viola e Nam June Paik, dois dos maiores expoentes da videoarte, é possível notar que raramente suas realizações possuem alguma relação com o lugar onde foram criadas ou são exibidas. Em obras como “Nascimento Invertido” e “Mártires”, ambas de 2014, Viola cria ambientes herméticos e atemporais, dos quais “uma vez fora, a arte pode cair em um status secular” (O’DOHERTY, 1986:14). Em “Magnet TV” (1965), “Buddha TV” (1974) e “Three Eggs” (1975), alguma das mais célebres criações de Paik, é possível notar o mesmo conceito de exibição pensada para um local “sem

sombras, branco, limpo, artificial [...] (onde) não existe tempo” (Ibid, 1986:14).

Por outro lado, é importante lembrar que a saída do vídeo do espaço expositivo estava relacionada à questão tecnológica. Durante as décadas de 1960 e 1970, ainda não havia projetores portáteis de vídeo e as câmeras apresentavam limitações, principalmente em ambientes pouco controlados. Nesse período, o vídeo “tratava-se então de uma arte quase virgem, em que tudo estava por inventar, e que era absolutamente minoritária, e, portanto radical.” (DUBOIS, 2004:170).

Essas questões tecnológicas aliadas ao pensamento modernista fizeram o vídeo ser colocado em xeque logo após o seu surgimento pois:

De tanto mergulhar em si mesmo, o vídeo acaba se perdendo, tragado por sua própria multiplicidade autorreferencial. Todos os grandes vídeos modernistas mostram esta autoconsumação da imagem eletrônica

[...] O vídeo modernista é a um só tempo a busca da identidade e sua dissolução em si e por si mesma: ele só existe neste movimento rumo a si mesmo que o arrasta até sua própria perda. (DUBOIS, 2004:167).

Foi necessária mais de uma década para que o vídeo pudesse ganhar a liberdade de exibição e produção fora do cubo branco (ou preto, já que muitas galerias de criam ambientes totalmente escuros para a exibição de vídeos). O polonês Krzysztof Wodiczko foi um dos pioneiros em projeções de vídeo realizadas em lugares específicos: em 1984, em Nova York (EUA) e em 1985, em Londres (Inglaterra). Nessas ocasiões, Wodiczko criou projeções com temáticas políticas sobre as faces de estátuas históricas de cada uma das cidades, questionando o quão “heroicas” eram as pessoas retratadas nesses monumentos.

No Brasil, trabalhos de vídeo com características *site-specific* começaram a

surgir no festival [Arte/Cidade](#)¹, “um projeto de intervenções urbanas. Realizado em São Paulo [...] a partir de 1994, e que teve como ponto de partida a metrópole contemporânea.” (BRISSAC, 2013:14). Participam do projeto artistas e arquitetos que discutem práticas não convencionais de ocupação da grande cidade.

Suas três primeiras edições foram emblemáticas: a primeira, com o tema “Cidade sem janelas” (1994), ocupou o Matadouro Municipal da Vila Maria, onde posteriormente foi instalada a Cinemateca Brasileira. A segunda, “A cidade e seus fluxos” (1994), foi realizada no topo de três edifícios na região central de São Paulo. Já a terceira, “A cidade e suas histórias” (1997), paralelamente na Estação da Luz e ao longo de um trecho ferroviário na região, o qual o público percorria dentro dos trens. Nessas três ocasiões os participantes incorporaram os lugares aos seus trabalhos e

[Arte/Cidade é um projeto de intervenções urbanas realizado em São Paulo, desde 1994, criado e organizado pelo filósofo brasileiro Nelson Brissac, que também é responsável pela curadoria do evento.](#)

“no geral, as intervenções tenderam a levar mais em consideração o sítio, a inserção arquitetônica, a escala urbana, a complexidade das situações e os componentes sociais e políticos” (Ibid, 2013:15).

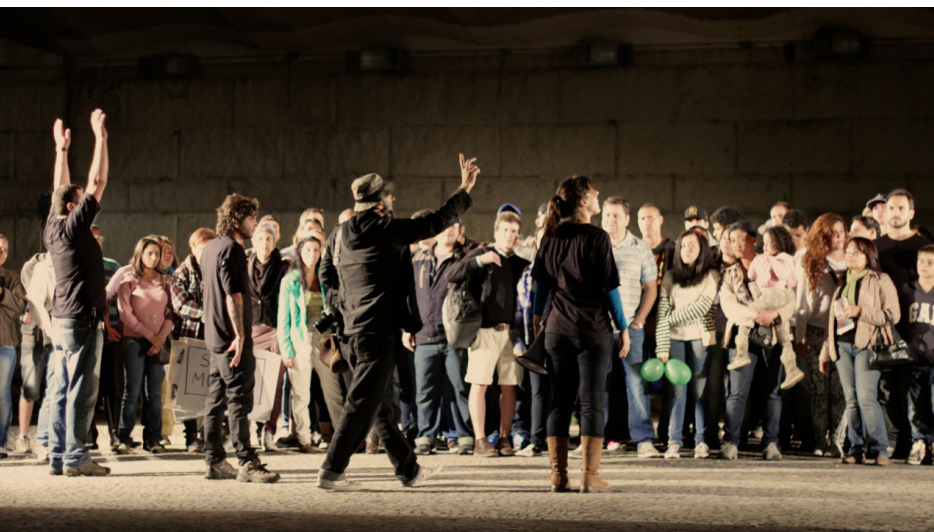
No Arte/Cidade o lugar não é apenas *tabula rasa*, ele dispara e incita novas situações de trabalho. Entre os artistas que participaram das primeiras edições estavam Arthur Omar, Eder Santos e Lucas Bambozzi.

Esses artistas brasileiros são conhecidos pelos seus trabalhos de videoarte realizados nas últimas décadas. Porém, no caso deles, o suporte *vídeo* deve ser visto em um contexto mais amplo, pois eles colocam em prática a ideia de que: “o vídeo sempre se caracterizou por sua natureza híbrida, entre a pintura, a escultura, o cinema, a televisão, o computador, a arquitetura, a performance, entre outras linguagens” (MELLO, 2008:28).

Seja através de videoinstalações ou obras *single-channel*¹, suas criações me influenciaram desde que comecei a trabalhar com audiovisual, em meados de 2005. Principalmente os trabalhos de Lucas Bambozzi, com quem já tive oportunidade de colaborar e trabalhar em diversas oportunidades. Realizações como a série “Multidão” (iniciada em 2006) e “Presenças Insustentáveis” (2010) me inspiraram na criação de “Abandonamento”, além de me ajudarem a compreender melhor que “a linguagem video-gráfica dialoga e transita indistintamente por variados campos da arte.” (Ibid, 2008:36).

Outro fator que me levou a optar por trabalhar com video-projeções é o fato delas não alterarem fisicamente o espaço. Durante as intervenções a luz do projetor cria imagens em movimento nas estruturas dos lugares abandonados, transformando temporariamente aqueles ambientes, mas

Vídeos exibidos em uma única tela, seja de forma linear ou em *loop*.



da esquerda para a direita

09 **Multidão** (2013), de Lucas Bambozzi, na Virada Cultural. Viaduto do Chá, São Paulo, Brasil, 2013. Fotografia gentilmente cedida pelo artista.

10 **Multidão** (2013), de Lucas Bambozzi na Virada Cultural. Viaduto do Chá, São Paulo, Brasil, 2013. Fotografia gentilmente cedida pelo artista.

assim que o projetor é desligado, as paredes voltam a ser exatamente como eram antes. Exceto por eventuais pegadas no solo, não ficam vestígios da minha presença. “Abandonamento” é calcado em uma impermanência decadente, ora o trabalho está lá, ora não está mais. Mesmo que algum tempo depois eu volte e refaça as intervenções no mesmo espaço, o processo de abandono terá alterado, ainda que sutilmente, as estruturas do local. Por isso “Abandonamento” nunca pode ser realizado duas vezes no mesmo lugar.

A evolução tecnológica gera equipamentos cada vez mais portáteis, o que facilita o desenvolvimento de trabalhos como esses e expande ainda mais as possibilidades do vídeo ser usado na arte endereçada para um lugar específico.



11 | Projeção do trabalho **Masp.etc.br** do grupo EMS21, São Paulo, Brasil, 2017. Fotografia: Lucas Gervilla

Outra criação artística *site-specific* que usa o vídeo como suporte é o projeto “Masp. etc.br”, idealizado pelo Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória do Século 21 (EMS21) da FAU-USP, criado a partir de uma oficina realizada paralelamente à exposição “Avenida Paulista”, em maio de 2017, no MASP. Durante a oficina, o grupo propôs:

um mapeamento estético da avenida (Paulista), misturando registros de seus performers, ambulantes e manifestantes às imagens do acervo do museu (MASP). O registro do material de fotos e vídeos foi produzido majoritariamente por um grupo de aproximadamente 35 pessoas durante um fim de semana e organizado por meio de uma *tag* principal (#maspetcbr), que serviu também como uma chamada coletiva convidando usuários a postarem no Instagram fotos do museu ou da avenida e marcá-las com a mesma palavra-chave. (EMS21, 2019, no prelo).

O EMS21 convidou os participantes a pensarem novos acrônimos para a palavra MASP (Museu de Arte Moderna de

São Paulo). Surgiram opções como: Minha Arte Sem Palpite, Museu dos Artistas Sem Pedágio, Museu da Acrópole Sem Pessoas, Monumento à Aristocracia Social Premium, entre dezenas de outros. Na etapa seguinte os participantes da oficina - cerca de 40 pessoas - foram convidados a caminharem pelo entorno da Avenida Paulista e pelo acervo do MASP, a fim de produzirem fotos e vídeo relacionados aos acrônimos recém-criados. Com essa atividade o objetivo do grupo era:

provocar a apreensão estética do caminhante, subjetivar a leitura da paisagem urbana e, por fim, produzir imagens representativas dessa experiência. A partir do mapeamento das manifestações estéticas cotidianas da Avenida, pretendeu-se debater a produção contemporânea de imagens em meios digitais, levando-se em conta os conceitos de apropriação/edição, categorização/tagueamento/taxonomia e fluxo/circulação, no contexto de produção de linguagem e criação artística. (Ibid.).

Os materiais produzidos pelos participantes, somados às fotos e vídeos baixados do Instagram, renderam um banco de imagens com mais de 2.000 itens. Estas foram divididas de acordo com suas respectivas *tags* e separadas entre os novos acrônimos.

A partir daí, o grupo editou vídeos com aproximadamente três minutos de duração cada.

Como forma de apresentação foi realizada uma exibição pública através de uma projeção de grande formato no teto do vão livre do MASP. A escolha do local se deu pelo fato do vão ser reconhecido, há décadas, como um lugar de encontros e manifestações culturais das mais variadas vertentes.

Os trabalhos brevemente descritos mostram como os artistas, ao realizarem uma obra para lugares e contextos específicos, devem estar atentos a questões que vão além do apelo estético. São obras abertas, constantemente sujeitas a adaptações e alterações suscitadas pela especificidade de cada lugar.

No capítulo seguinte são abordadas relações entre os trabalhos artísticos orientados para lugares abandonados e ruínas.



CAPÍTULO 02

Arte nas ruínas

“Tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar”
(MARX; ENGELS, 1998:43)

Esta frase de Marx e Engels presente no Manifesto Comunista é uma metáfora. Ela faz referência às relações sociais, políticas e econômicas da época⁷. Porém, é possível analisá-la em um contexto mais literal, o dos lugares abandonados e das ruínas. Estruturas que um dia foram sólidas e aparentemente inabaláveis, como as cidades de Roma e Atenas na antiguidade, praticamente desmancharam no ar, restando apenas ruínas de uma época gloriosa. Esse “desmanche no ar” não aconteceu apenas com lugares tão antigos, ele está presente nos dias de hoje.

O interesse e fascínio por ruínas possivelmente surgiram junto com os primeiros lugares abandonados pela humanidade. O teórico alemão Andreas Huyssen acredita que essa proximidade existe devido a “uma

atraente mescla de melancolia e documentação.” (HUYSSSEN, 2014:83)⁸. Dentro desse conceito de documentação através do estudo de ruínas e lugares abandonados, a primeira obra do gênero é provavelmente “Descrição da Grécia”, do geógrafo grego Pausânias. Redigido entre os anos 160 e 176 d.C., o trabalho apresenta cidades da península helênica, Itália, Síria, Palestina, Egito e Macedônia. Algumas *polis* e vilas mencionadas por Pausânias já não existiam mais na época do geógrafo, suas localizações foram deduzidas a partir das observações de suas ruínas.

As relações entre arte e construções ruínas atravessam os séculos. O pesquisador brasileiro Rafael Fontes Gaspar lembra que “muitos artistas do século XVII e XVIII dedicaram seu trabalho a pintar ruínas, como Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e Gian Paolo Pannini (1691-1765), que moravam em Roma, cidade com muitas ruínas.” (GASPAR,

A ideia de documentação proposta por Huyssen é no sentido de se criar uma conexão histórica, diferente da documentação como parte da obra, como abordado mais adiante.

O Manifesto Comunista foi publicado originalmente em 1848. A obra critica o modo de produção capitalista e a estruturação da sociedade através dele.

2016: 364). Dos dois, Piranesi é o que pareceu ter um encanto maior pelo tema. Sua obra:

situa-se na redescoberta da Antiguidade com as escavações em Herculano (1719) e Pompeia (1748). O interesse pela arqueologia permeia toda a sua produção e revela a relação entre a natureza e arquitetura como um organismo vivo, pois retratou algo que está sujeito ao ciclo de mudança, de vida e morte, característica da condição humana. (Ibid, 2016: 365).

Essa relação entre vida e morte acompanha quase toda a obra de Piranesi, seja em seus *Carceri* ou nas reproduções de *Villas* e outras grandes estruturas arquitetônicas pintadas a partir do que sobrou de suas estruturas. Piranesi criou uma “documentação arquivística das ruínas arquitetônicas do Império Romano.” (HUYSEN, 2014:102). É possível dizer que a pintura de Piranesi revitaliza essas construções, através da “produção de fantasmas a que as ruínas dão vida.” (Ibid, 2014:105).

Mas a obra de Piranesi não tem um caráter exclusivamente documental, é como se suas pinturas propusessem uma viagem ao passado monumental do Império Romano. Mas não só por pura nostalgia, sua imaginação:

não é movida por um utópico ideal construtivista de multiperspectivismo e fluidez espacial [...] em vez disso, continua assediado pela aura ameaçadora das ruínas, por seu opressivo entrelaçamento de passado e presente, natureza e cultura, morte e vida. A obra solapa qualquer ponto de vista esclarecido e seguro do curso do tempo e da localização no espaço. (Ibid, 2014:112).

Em seu trabalho parece não haver fronteiras entre o passado e o futuro, suas pinturas possuem um tempo particular, o tempo da própria ruína. Há um rompimento com a perspectiva temporal e espacial do Renascimento.

Inspirados pelas descobertas arqueológicas na Itália, pelos avanços tecnológicos

promovidos pela Revolução Industrial e pelas transformações culturais resultantes do Iluminismo, artistas de diversas regiões do mundo sentiram o desejo de viajarem e vivenciarem territórios que lhes eram novos. Essas viagens ficaram conhecidas como *Grand Tour*. O escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) foi um dos artistas. Entre os anos de 1786 e 1788, Goethe fez diversas viagens à Itália. Em uma delas, mais especificamente à Roma, conheceu o seu conterrâneo, o pintor Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829).

Em 1787, Tischbein pintou o retrato “Goethe na Campina Romana”. Na tela, o pintor:

não representa Goethe como um artista ou escritor, com papéis ou canetas [...] Na imagem surge profundidade do espaço com uma paisagem topográfica que identifica as ruínas e os fragmentos, como aquedutos que aparecem, compondo os diferentes estilos arquitetônicos de um

período romano antigo. Assim, a pintura consiste na esperança e reconstrução humana desse olhar iluminado que repousa sobre os escombros das antigas civilizações. (GASPAR, 2016: 365).

Esse espírito nostálgico e otimista em relação às ruínas e ao passado perdurou nas artes até o início do século XX com o surgimento das vanguardas modernistas, em especial o dadaísmo e o surrealismo.

Em abril de 1921, um grupo de artistas dadaístas e/ou surrealistas formado por André Breton, Paul Eluard, Francis Picabia e Tristan Tzara organizou uma expedição à igreja abandonada de St. Julien le Pauvre, em Paris. Dentro dos moldes do que atualmente seria uma expedição *urbex*, a “excursão dadaísta à igreja abandonada de St. Julien le Pauvre é uma evidência das primeiras expedições realizadas por lugares abandonados em cidades contemporâneas.” (Ibid, 2016:363).

O termo *urbex* vem de *urban exploration*: “expedições urbanas em construções abandonadas e que exploram também espaços subterrâneos e os topos de edifícios.” (GASPAR, 2015:29).

Os artistas dadaístas tinham como objetivo se inspirarem através da excusão. Porém, essa inspiração não parecer ser no sentido convencional, como uma “musa inspiradora”; ela está muito mais relacionada ao que André Breton chamou de “beleza convulsiva” (BRETON, 1960:160).

Breton encerra seu romance “Nadja”, lançado em 1928, com a seguinte frase: “A beleza será CONVULSIVA ou não será.” (Ibid, 1960:160). Com essa afirmação o autor criou um novo conceito de beleza. Trata-se de uma beleza “que é dinâmica, uma beleza que vem da loucura, do instinto, do abandono, contrária à ideia de beleza harmônica e racional.” (GASPAR, 2016: 362). Para a pesquisadora portuguesa Joana Matos Frias, ainda somos herdeiros desse tipo de beleza que:

contraria qualquer ideia de movimento, graças à insistência nos valores da harmonia, da simetria, do equilíbrio, do

acabamento e da perfeição: em suma, da sensação de conforto e de prazer do sujeito perante o objeto. (FRIAS, 2010: 109).

A “beleza convulsiva” de Breton em nada se assemelha ao conceito “belo” de Edmund Burke, que acreditava que o belo é “aquilo que suscita em nós amor, sem desejo.” (Ibid, 2010: 109). A beleza das ruínas e dos lugares abandonados, a beleza procurada pela excursão à igreja de St. Julien le Pauvre é, portanto, a beleza convulsiva. Essa aplicação do conceito de beleza convulsiva gera uma resignificação das relações do indivíduo com a cidade contemporânea.

O interesse de artistas e entusiastas por lugares abandonados tem aumentado gradativamente. Uma rápida busca pela *hashtag* “urbex” em plataformas como Instagram ou Google retorna com milhões de entradas. Também é possível encontrar cada vez mais coletivos de fotógrafos e curiosos que



12 | *Rurex* em Epecuén, Argentina, 2019.
Fotografia: Lucas Estévez.

se unem para realizarem expedições semelhantes à dos dadaístas de 1921. Existe ainda uma variação do *urbex* chamada *rurex*, cujo princípio é o mesmo, mas no contexto rural e não urbano. Esse crescente interesse tem como objetivo criar um “registro fotográfico que mostra a beleza dos lugares esquecidos da cidade, revelando a destruição da memória das construções antigas.” (GASPAR, 2016: 362). Registros desse tipo - que também podem ser em vídeo, principalmente com a popularização de câmeras de ação - “permitem pensar sobre uma nova possibilidade de o sujeito recriar sua relação afetiva e subjetiva com a cidade moderna.” (Ibid, 2016: 362). Porém, em cidades especuladas, como São Paulo e Moscou, a dinâmica pela procura por lugares abandonados e o acesso a eles acontece de uma forma diferente. Essa questão será mais bem abordada no capítulo seguinte.

Apesar da popularização da ruína e do abandono, o que parece continuar sem uma explicação lógica é onde está a beleza - ainda que convulsiva - desse tipo de lugar. Andreas Huyssen acredita que uma boa parte desse interesse se dá por conta da nostalgia que os lugares despertam nas pessoas que os visitam:

A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia. (HUYSSSEN, 2014: 91).

Essa sensação do passado que está presente mas que não é mais acessível gera uma “simples e totalmente surrealista manobra de *deslocação* [...] o espectador também se depara com a *deslocação* e *transferência* das imagens que compõe o conjunto.” (FRIAS, 2010: 110-110). É esse sentimento de deslo-

cação que está na beleza convulsiva e na nostalgia dos lugares abandonados; lugares estes que, supostamente, não possuem mais a beleza convencional, “mas quanta beleza visual [...] como é irresistível essa decadência!” (HUYSSSEN, 2014: 88).

Mas o que faz de uma ruína uma ruína? Ou o que torna um lugar abandonado? Huyssen acredita que ruínas são “estruturas arquitetônicas reclamadas pela natureza” (Ibid, 2014:83). Se é necessária a ação da natureza para a “geração” de uma ruína, trata-se de um processo que demanda tempo; diferente de implosões planejadas ou situações de guerra, “os bombardeios não pretendem produzir ruínas. Produzem escombros.” (Ibid 2014: 93).

Na arte contemporânea há uma diferença no “modo como a “natureza selvagem” reivindica seu espaço interno” (Ibid, 2014: 87), pois:

não se trata da natureza pitoresca da pintura romântica de ruínas, na qual antigas estruturas arquitetônicas monu-

mentais são mostradas em estado de erosão, com árvores e arbustos brotando de fendas nas pedras. Trata-se, antes, de uma natureza amorfa e descontrolada de arbustos e brotos de árvores, ervas daninhas e vegetação rasteira, que enchem os espaços vazios... (Ibid, 2014: 87-88).

A representação triunfal das ruínas, como na obra de Piranesi, não está presente na arte contemporânea, afinal, “o próprio imaginário das ruínas de Piranesi tornou-se uma ruína.” (Ibid, 2014:113).

Um lugar passa a ser abandonado quando deixa de ser habitado. Marion Segaud diz que “habitar significa dominar um espaço ou uma série de espaços por meio da execução neles de práticas cotidianas.” (SEGAUD, 2016: 124). Quando essas “práticas cotidianas” deixam de existir o abandono é constituído e se inicia o processo de reapropriação da natureza. Essa é, possivelmente, a origem do interesse de artistas contemporâneos por esses lugares: investigar quais eram essas práticas cotidianas.

2.1 Ruínas Contemporâneas e Arte

Ao falar de ruínas e lugares abandonados, pode ser natural pensar em períodos longínquos, em resquícios de um tempo distante. Porém, esses lugares fazem parte do nosso tempo presente, afinal, “estamos com a história em nossos calcanhares. Ela nos segue como nossa sombra, como a morte.” (AUGÉ, 2017:29).

As ruínas estão tão presentes na modernidade e na contemporaneidade quanto estiveram durante toda a história da humanidade. O que pode gerar um estranhamento ao vermos uma ruína moderna é o fato de ela representar um fracasso que não deveria ter acontecido, contrariando o otimismo modernista. Huyssen acredita que tais ruínas causam incômodo, pois nos lembram de que “as promessas de uma modernidade anterior foram traídas e mal são recordadas, dei-

xando-nos apenas ruínas, detritos e um futuro cada vez mais sombrio.” (HUYSSEN, 2014:90).

A arquiteta e pesquisadora brasileira Ana Ottoni segue essa linha de raciocínio ao afirmar que “as ruínas da arquitetura modernista se tornaram simbólicas de nossa era das decepções e do declínio do projeto moderno.” (OTTONI, 2017:11). Para Ottoni, essa situação é ainda mais perceptível em um país como o Brasil, onde “nossas ruínas modernistas ilustram, além da falência geral do projeto moderno, nosso próprio desastre político-institucional, nossa corrupção e nosso descaso público.” (Ibid, 2017:11).

A sensação de que as ruínas da modernidade representam um futuro que nunca chegou geram um sentimento de nostalgia, uma saudade de algo que nunca se viu. Diante desse contexto, é natural que haja

uma aproximação de linguagens artísticas, como a fotografia, com temas ruinosos. Isso acontece porque:

o tema da ruína traz consigo a discussão do seu próprio imaginário, muito anterior à invenção da fotografia e do modernismo, que adquire novas configurações no cenário contemporâneo. A cultura da obsolescência imediata e consequente obsessão pela memória em que mergulhou o século 21 reinventou o sentimento nostálgico pelas ruínas não como uma tentativa de saudar o passado, mas como uma constatação do esgotamento moderno. (Ibid, 2017:15).

Essa “obsessão pela memória” a qual a autora se refere é fruto do que Marc Augé chama de “aceleração da história”, que gera a “superabundância da nossa informação” (AUGÉ, 2017:31). Andreas Huyssen concorda ao dizer que vivemos “numa época em que todos os passados tornaram-se digitalmente acessíveis”, criando “uma disseminada explosão de crescimento da

memória.” (HUYSSSEN, 2014:80). A velocidade do desenvolvimento tecnológico transforma tudo em obsoleto, praticamente no momento de sua criação; gerando mudanças em nossa “percepção de espaço-tempo ou espaço-temporalidade”. (HARVEY, 2015:129).

É esse excesso de presente, aliado ao desconhecimento do futuro, que nos faz olhar para o passado com nostalgia, numa tentativa de compreendermos melhor o tempo de agora; as ruínas surgem como elemento-chave nessa procura.

Um dos primeiros artistas contemporâneos, se não o primeiro, a explorar ruínas e o abandono em seu trabalho foi o fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927), o qual fazia “fotos da Paris antiga, abandonada [...] de ruas desertas em uma cidade despossuída [...] objetos ordinários, reflexos e ruínas.” (OTTONI, 2017:73). A influência de Atget ultrapassou décadas e chegou até artistas

conceituais dos anos 60, entre eles, Robert Smithson.

Entre 1969-72, Smithson realizou o ensaio fotográfico intitulado “Hotel Palenque”. O trabalho retrata um hotel homônimo, na região arqueológica de Palenque, no estado mexicano de Chiapas. O que torna o hotel peculiar é o fato de ele nunca ter sido inaugurado e, mesmo assim, ter passado por diversas reformas não concluídas:

Da arquitetura, percebemos apenas detalhes inacabados ou destruídos: alvenarias de várias épocas sobrepostas, sem função nem acabamento, andaimes e rampas abandonados, telhados descobertos, entulho e material de construção empilhado. (Ibid, 2017: 85).

Em sua análise sobre o trabalho de Smithson, Ana Ottoni também afirma que “as fotos de Smithson não nos ajudam a entender o local. Ao contrário, nos confundem ainda mais.” (Ibid, 2017:85). Essa confusão é causada pela *deslocação* característica da beleza convulsiva bretoniana. A escolha do

lugar retratado por Smithson não foi à toa: pressupõe-se que os visitantes de um hotel em uma região turística tirem fotografias valorizando a beleza local. O próprio hotel usaria fotografias bem produzidas para fins publicitários. Ao fotografar um lugar turístico - mas que nunca teve essa função - Smithson realça o senso de *deslocação* de seu trabalho.

A relação entre artes e ruínas não fica restrita a nenhum período histórico, ela segue forte até os dias atuais. Possivelmente, “essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros.” (HUYSSSEN, 2014:91).

Um trabalho recente que dialoga não necessariamente com ruínas, mas com o que Huyssen chama de “saudade de uma era anterior” é “Cine Fantasma”, do grupo carioca Coletivo Fantasma, liderado por Paola Barreto. Criado em 2013, o trabalho é:

uma série de videointervenções urbanas que ocupa espaços públicos ao ar livre, e acontece em locais que já abrigaram, um dia, salas de cinema”. Mixando imagens de arquivo com trechos de filmes e imagens captadas ao vivo no local da ação, as projeções em grande formato evaporam-se pelas paredes externas dos edifícios, ativando a memória da cidade e cruzando imaginários urbanos. (BARRETO, 2013).

Embora, na maioria das vezes, o trabalho não seja realizado em lugares abandonados - pois boa parte dos locais que abrigavam cinemas de rua no Brasil foi transformada em lojas de departamento, estacionamentos ou igrejas evangélicas - o trabalho lida com a ruína em um sentido metafórico, o da memória em ruínas. As imagens projetadas nas fachadas dos prédios geram uma revitalização da memória, até então em ruínas, daquele lugar. As projeções são como vestígios da memória dos cinemas de antigamente, mas esses vestígios não estão mais presentes fisicamente, eles são

acionados através das imagens. “Cine Fantasma” é um trabalho multidisciplinar que emprega “técnicas de teatro de rua, reportagem e VJ, este projeto propõe uma ação crítica que reflita sobre identidade, memória, arquitetura e imaginário.” (Ibid, 2013). O trabalho já foi realizado em cidades como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Juazeiro do Norte, Berlim e Roma. Em uma época em que praticamente todos os cinemas do Brasil foram transferidos para os interiores de *shopping centers* ou grandes galerias, o que restou dos cinemas de rua foram apenas memórias, lembranças ruinosas. O “Cine Fantasma” persegue essas memórias e as devolve aos seus lugares de origem através de imagens.



de cima para baixo

- 13 **Ruínas|Ruídos - de Detroit a Moscou.**
Lucas Gervilla e Monica Toledo, 2018.
Fotografia cedida pelos autores.
- 14 **Ruínas|Ruídos - de Detroit a Moscou.**
Lucas Gervilla e Monica Toledo, 2018.
Fotografia cedida pelos autores.

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, tive a oportunidade de criar junto com a artista Monica Toledo o trabalho “Ruínas|Ruídos - de Detroit a Moscou”, uma série fotográfica com 10 figuras. Nela, são sobrepostas imagens captadas em lugares abandonados nas cidades de Detroit (EUA), Moscou e Nizhny Novgorod (Rússia). A técnica de sobreposição gera novos lugares a partir de registros de cidades que já foram expoentes do capitalismo e comunismo: Detroit foi o símbolo do capitalismo industrial estadunidense, enquanto Moscou foi a capital da União Soviética. Nizhny Novgorod foi a primeira cidade russa a passar pelo processo de desestatização após a dissolução da URSS, e funcionou como um laboratório para as privatizações. O resultado é contrastante. Em uma mesma rua é possível encontrar prédios comerciais com mais de 30 andares, fachada espelhada e serviço de mano-

brista, e do outro lado, moradias coletivas e casas de madeira abandonadas. Guardadas as proporções, é uma situação similar à que Walter Benjamin observou em Moscou na década de 1920, onde: “construções no estilo das casas de madeira das aldeias camponesas revezavam-se com casarões art-nouveau, ou com a fachada insípida de um edifício de seis andares.” (BENJAMIN, 1989:61). Nesses lugares, é possível observar a “utopia das cidades que foram sonhadas pelo capitalismo quanto às cidades e os monumentos que foram arquitetados pelo comunismo, que hoje se encontram em abandono.” (GASPAR, 2015:30).

Também faz parte da obra um vídeo de 3:50min onde é empregada a mesma técnica de sobreposição de imagens ruinosas e ruídos captados nas mesmas localidades. O trabalho procura criar lugares imaginários que vivem um “estado ruinoso presente” (HUYSSSEN, 2014:97), conectando por



15 | Fotografia integrante da série **A Ruína Brutalista**, Ana Ottoni, 2012-2016. Fotografia gentilmente cedida pela artista.

alguns instantes ruínas e ruídos de ambas as cidades. Com a incrustação de imagens e a mixagem de sons não é possível identificar cada local isoladamente, eles se tornam uma coisa só. A abundância de lugares abandonados nessas três cidades expõe as distopias do capitalismo e do comunismo.

O trabalho foi criado para a exposição Zonas de Compensação 5.0, um projeto de extensão do GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia da UNESP - do qual sou pesquisador integrante. O evento aconteceu no mês de maio de 2018, na galeria Alcindo Moreira Filho, no Instituto de Artes da UNESP.

Ana Ottoni, em sua dissertação de mestrado intitulada "A ruína brutalista - sobre a fotografia e a nostalgia na contemporaneidade", apresenta um ensaio fotográfico (2012-2016) sobre ruínas modernistas

brasileiras, em especial ruínas do estilo arquitetônico conhecido como brutalismo. Para a autora, não se trata apenas de estruturas arquitetônicas abandonadas, pois "as ruínas modernistas brasileiras, além do esgotamento do pensamento moderno em si, com frequência também traduzem falência político-institucional e descaso público." (OTTONI, 2017:07).

O ponto de partida do trabalho foi a casa onde a autora morou durante a adolescência, e que na época da dissertação estava abandonada. Ottoni optou por abordar um tema que lhe é familiar e com o qual possui uma relação afetiva. Para ela, a casa abandonada (projetada pelo seu próprio pai) é o que David Harvey considera um "espaço relacional"; ou seja, um espaço formado por "ideias e experiências adquiridas a partir do espaço-tempo de suas próprias trajetórias de vida." (HARVEY, 2015:133).



16

Fotografia integrante da série **A Ruína Brutalista**. Ana Ottoni, 2012-2016. Fotografia gentilmente cedida pela artista.

Em um primeiro momento pode parecer fácil lidar com um espaço que lhe é familiar, onde, teoricamente, poderia se prever o resultado; “mas o terreno relacional é um terreno extremamente desafiador e difícil para se trabalhar.” (Ibid, 2015:131). Nesse contexto as interpretações são subjetivas.

Além da antiga casa, fazem parte do ensaio lugares como o Centro Cultural de Convivência de Campinas, a Garagem de Barcos Santa Paula Iate Clube (no bairro de Interlagos, em São Paulo) e o Estádio CEPEUSP, dentro da Cidade Universitária da USP. Ana Ottoni propõe que:

olhar para o Brutalismo paulista sob a perspectiva de sua decadência, mais de meio século após seu ápice, é também uma forma de resgate crítico dessa escola, muito pouco exercido, embora a sua influência tenha sido tão expressiva dentro do Brasil. (OTTONI, 2017: 18).

Há um saudosismo nas fotografias de Ottoni, para Huyssen: “temos saudade das

ruínas da modernidade [...] a promessa de um futuro alternativo.” (HUYSSSEN, 2014:93). Em seu trabalho as ruínas assumem o papel de protagonistas e “a fotografia surge como um registro da luta contra a destruição da memória [...] suas fotografias surgem como arquivo e memória dos lugares esquecidos.” (GASPAR, 2015:32).

Outra relação entre arte contemporânea e ruínas é produção da artista dinamarquesa Mie Olise Kjærsgaard. Desde 2008, Kjærsgaard desenvolve - através de pinturas, instalações e vídeo - um trabalho focado na arquitetura decadente da sociedade contemporânea e na construção de lugares imaginários a partir de ruínas.

Suas pinturas promovem uma investigação sobre espaços e estruturas abandonadas, como é possível observar nas obras “On Stick with Pineapples” e “Habitation”, ambas de 2008. O trabalho é inspirado nas ruínas da cidade de Pirâmida, localizada



em sentido horário, a partir da esqueda, em cima

- 17 **On Stick with Pineapples**, Mie Olise Kjærsgaard, 2008. Acrílico sobre tela. 90x84cm. Fotografia gentilmente cedida pela artista.
- 18 **Jet Star**, obra integrante da série **The Esquisite Capabilities of The Flying Carpet**, Mie Olise Kjærsgaard, 2009 Acrílico sobre tela. 90x84cm. Fotografia gentilmente cedida pela artista.
- 19 Obras integrantes da série **Bastards Monuments**, Mie Olise Kjærsgaard, 2017. Fotografia gentilmente cedida pela artista.

na ilha de Spirsbergen, no extremo norte da Noruega. Em 1927, o governo norueguês vendeu a ilha para a União Soviética, que passou a explorar uma mina de carvão no local. Pirâmida foi construída logo em seguida e funcionou como uma cidade operária até o fechamento da mina em 1998, quando o governo russo devolveu a ilha à Noruega.

Em 2009, a artista criou uma série chamada "The Esquisite Capabilities of The Flying Carpet", inspirada no Spreepark, um parque de diversões abandonado em Berlim (do antigo lado oriental da cidade). As pinturas e os vídeos que integram a obra mostram estruturas e brinquedos que sobraram do local, uma mistura de melancolia com destruição. O parque foi abandonado em 2004, quando o proprietário do local foi preso pela polícia alemã após uma tentativa frustrada de contrabandear cocaína dentro de brinquedos de diversão.

Dentre sua produção recente, Kjærsgaard criou em 2017 a série “Bastard Monuments”. Suas telas foram pintadas a partir das ruínas retratadas no filme “A Queda da Babilônia”, de D.W. Griffith, lançado em 1919. A película mostra ruínas imaginárias do que um dia foi o Império Babilônico. Kjærsgaard se apropria dessas ruínas e cria outras, ainda mais imaginárias. São “cenários que causam estranhamento e uma perturbação estética.” (GASPAR, 2015:46). Uma metalinguagem perdida entre algum lugar do que um dia foram ruínas reais e as cinematográficas criadas por Griffith.

O universo das ruínas segue influenciando as mais variadas linguagens artísticas. No cinema, uma evidência dessa ação é o longa-metragem “Homo Sapiens”, do diretor austríaco Nikolaus Geyhalter, lançado em 2016. Com 90 minutos de duração, o filme mostra diversos tipos de lugares abandonados por todo o

mundo: hospitais, catedrais, construções monumentais da antiga União Soviética, as cidades de Prypiat (onde funcionava a usina nuclear de Chernobyl, na Ucrânia), Fukushima (Japão) e outros que não são prontamente reconhecidos.

As imagens mostram paisagens apocalípticas de um mundo pós-humanidade, como se o *homo sapiens* estivesse extinto. O filme pode ser classificado como um documentário observativo, pois todos os lugares são mostrados em planos abertos, com a câmera fixa e sem nenhum movimento como panorâmicas, *tilts* ou *travelings*. O diretor justifica essa opção estética: “se não há humanos, quem iria mover a câmera?” (Geyhalter, 2016). Os únicos movimentos nas imagens são provocados por fatores não humanos, como vento, chuva e insetos. A criação de Geyhalter lança um olhar sobre a desolação que “desperta um encantamento visual do abandono,

estetizando as ruínas modernas, entre a melancolia e a contemplação da arquitetura decadente.” (GASPAR, 2015:48).

“Homo Sapiens” transita entre as fronteiras do documentário e da ficção científica. Segundo o diretor, o filme traz uma “crítica à humanidade” para aqueles que conseguirem “ler nas entrelinhas”. (Geyhalter, 2016). Na obra há “uma grande variedade de influências diferentes que turbilham sobre o espaço no passado, no presente e no futuro concentram e congelam em um certo ponto [...] para definir a natureza daquele ponto”. (HARVEY, 2015:130). Não é possível definir em que momento no tempo o filme se passa, porém esse tempo parece durar para sempre.

Os trabalhos aqui mencionados são apenas um recorte dentro da atual produção de arte ruínosa. Em todos eles “as imagens ligam-se a uma tradição da ru-

ína arquitetônica” (HUYSSSEN, 2014:88). A escolha deles se deu pelo fato de que cada um tem alguma relação/semelhança com “Abandonamento”.

As fotografias de “Hotel Palenque” de Robert Smithson assumem, em alguns momentos, um caráter subjetivo, como se a câmera procurasse reproduzir o olhar do artista em primeira pessoa. Utilizo-me do mesmo recurso em algumas situações, tentando captar com a câmera os mesmos enquadramentos que vejo em primeira pessoa.

“Cine Fantasma” é feito através de projeções de vídeo sobre as fachadas dos locais onde funcionaram os cinemas. Em meu trabalho projeto imagens nas estruturas abandonadas. Em ambos os casos, há projeções de imagens atuais, criando uma mistura entre passado e presente, e suscitando indagações sobre o futuro.

Outra semelhança é o fato de as projeções serem efêmeras.

Em seu ensaio fotográfico, Ana Ottoni procura mostrar o descaso do Estado e de outras instituições para com lugares que já foram de grande importância. Esse tom de denúncia também está presente em fotos e vídeos dos locais que visito. As imagens retratam o desinteresse com o qual muitos desses locais foram tratados.

Dentre os três trabalhos mencionados de Mie Olise Kjærgaard, dois foram feitos em locais onde também já realizei intervenções de “Abandonamento”: Berlim oriental e territórios que pertenceram à União Soviética. Esses dois lugares (poderia se dizer ex-países) parecem apresentar uma nostalgia particular

“Ruínas|Ruídos - de Detroit a Moscou” é um desdobramento dessa pesquisa de mestrado, um *spin-off* de “Abandonamento”.



acima, depois à direita

20 Still do filme **Homo Sapiens**, Nikolaus Geyhalter, 2016. Imagem de divulgação do filme, disponível em: www.geyhalterfilm.com/en/homo_sapiens

21 Still de **Abandonamento: Brasil/Rússia**, Lucas Gervilla, 2019. Fotografia de Lucas Gervilla.

Por fim, “Homo Sapiens” procura, através da sucessão de locais abandonados, criar um mundo abandonado, gerando um lapso de espaço-tempo. Para isso, o diretor se utiliza de enquadramentos semelhantes aos que uso em “Abandonamento”, quando a câmera fixa mostra os lugares através de planos gerais. Esse tipo de imagem transmite ao público a noção da monumentalidade desses espaços, e propõe a dilatação do tempo.

2.2 Documentação e registro como parte da obra

Como já mencionado, “Abandonamento” não tem audiência durante as intervenções, o trabalho é apresentado ao público através de fotos e vídeos. A questão levantada aqui é se esse material tem um papel meramente documental - como um registro - ou se faz parte da obra.

Vimos que algumas criações *site-specific* demandam a presença física do observador, porém nem sempre é possível haver público.

Dois trabalhos mencionados, “Spiral Jetty” de Robert Smithson e “Duplo Negativo” de Michael Heizer, são exemplos de obras realizadas em lugares ermos. O público desses trabalhos é muito restrito, um vez que o acesso a eles é quase inexistente. O mesmo acontece com performances ou *happenings* realizados em lugares afastados, ou que feitos uma única vez. A pesquisadora brasileira Regina Melim associa esse isolamento

entre os trabalhos em relação ao público com o desenvolvimento tecnológico:

No final da década de 1960 e início da de 1970, quando as primeiras câmeras portáteis de vídeo surgiram e eram incorporadas nos processos de alguns artistas, Bruce Nauman, Vito Acconci e John Baldessari, entre outros, punham-se em frente à câmera em seus ateliês e, com uma série de gestos repetidos, realizavam suas obras [...] ações performáticas gravadas em um espaço inteiramente ausente de público. (MELIM, 2008:47).

Melim lembra que no Brasil, “no início dos anos 1970, quando grande parte dos trabalhos produzidos pela primeira geração de vídeos consistia basicamente no registro de gestos performáticos diante da câmera” (Ibid, 2008:48). Essas práticas são o que a autora chama de “ações orientadas para fotografia e vídeo”, ou ainda “trabalhos endereçados a vídeo ou fotografia” (Ibid, 2008:47). Entre os primeiros artistas brasileiros a criarem trabalhos dessa for-

ma estão Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Regina Silveira, Paulo Bruscky, Tunga, Walter Zanini, Rafael França, Regina Valter, Paulo Herkenhoff, entre outros.

Sobre esse tipo de prática artística Christine Mello afirma que:

O sujeito, embora aparentemente solitário, interage com a câmera e situa-se na maioria das vezes em dialogismo com os dispositivos [...] a presença do outro, ou o visor da máquina inserida no quadro discursivo, é destruidora, distanciada, sem culpa e coloca em xeque padrões estabelecidos como normais. Em embate direto e em tempo real, é a câmera videográfica que acompanha toda a ação, questiona e traz à tona o conteúdo crítico e sensível. (MELLO, 2008:151).

Por “destruidora” a autora sugere que esse tipo de trabalho não funcionaria da mesma maneira caso tivesse a presença de público, ou seja, não teria o mesmo impacto e, possivelmente, o artista não teria o mesmo foco. São “trabalhos de auto-imagem” (Ibid, 2008:151).



de cima para baixo

- 22 **Monumentos Vermelhos**, de Renata Padovan. Epecuén, Argentina, 2018. Fotografia gentilmente cedida pela artista.
- 23 **Memórias de Areia**, de Gisele Beiguelman. Rio de Janeiro, Brasil, 2017. Fotografia gentilmente cedida pela artista.

Práticas desse tipo não ficaram restritas apenas aos anos 1970. Na produção artística brasileira recente diversos artistas continuam fazendo trabalhos para serem exibidos através de vídeo ou fotografia; seja por serem realizados em lugares de difícil acesso ou por serem *happenings*.

A artista Renata Padovan tem alguns trabalhos nessa linha. Entre eles a série “Monumentos Vermelhos” (2018), onde pintou com pigmento vermelho o tronco de uma árvore na região de Epecuén, na Argentina. Epecuén foi um município às margens do lago homônimo que, em 1985, transbordou e inundou toda a cidade. A região ficou submersa até 2009 quando a água começou a baixar. Hoje é um lugar totalmente abandonado. Em sua intervenção, a artista recorreu a uma tinta orgânica utilizada para confeitaria. Dessa forma, a própria brisa do lago e a água da chuva removeram a cor vermelha da árvore, sem deixar vestígios. A única forma de

observar o trabalho é através das fotografias. Na verdade, “Monumentos Vermelhos” foi concebido para ser fotografado.

Outra criação que, após a sua realização, só pode ser vista através de fotos e vídeos, é “Memórias de Areia” (2017) de Gisele Beiguelman. A obra foi realizada para a exposição “Cassino”, na cidade do Rio de Janeiro, em 2017. A artista convidou moradores do bairro da Urca para compartilharem lembranças sobre o edifício que abrigou o Cassino da Urca. Algumas dessas memórias foram impressas em 3D, formando grandes carimbos que foram usados para estampar os relatos nas areias da praia. Com a subida da maré os textos foram apagados. Para a exposição, realizada dentro do edifício do antigo cassino, a artista apresentou uma projeção do vídeo que mostra as diferentes etapas do trabalho. “Abandonamento” também pode ser considerado uma obra orientada para a fotografia



24 | Fotografia da série **Houses**, de Francesca Woodman, 1975-76.
Fonte: www.artsy.net

e vídeo, pois como eu sou o único público presente durante as intervenções *in loco*, o trabalho é apresentado em outros lugares através das imagens feitas durante sua execução.

Melim traz um exemplo de outra produção realizada em lugares abandonados e sem público: a série de fotografias “Houses” (1975-1976) criada pela estadunidense Francesca Woodman, na qual:

a artista se fotografava em casas parcialmente destruídas ou abandonadas [...] e relacionando-se com o espaço dessas casas como se fossem prolongamentos de si mesma [...] ações endereçadas também a fotografias. (MELIM, 2008:53).

Apesar de serem realizados em locais abandonados, há uma diferença entre “Houses” e “Abandonamento”. Woodman usava esses espaços com a ideia de não remeter a nenhum lugar. Eu faço o oposto: procuro mostrar o que era o lugar, através de vestígios, sons, ou outros elementos que possam dizer o que acontecia ali.

Em criações como essas, o vídeo e a fotografia não podem ser chamados apenas de registros ou documentação. Essa ideia é anterior aos anos 1960. Melim ressalta uma exposição do pintor estadunidense Jackson Pollock:

[...] em 1951, o trabalho de Pollock foi apresentado para uma plateia no Museu de Arte Moderna de Nova York, através da documentação fotográfica e do filme realizado por Hans Namuth, que mostrava o artista em ação pintando a tela no chão de seu ateliê. Naquele momento, a pintura se estabelecia como um evento performático. (MELIM, 2008:11).

A produção de Pollock é conhecida por ter grandes dimensões e pela técnica de gotejamento. Em vez de usar um cavalete, o pintor colocava a tela no chão e se movia ao redor dela aplicando a tinta. A técnica e o gestual dele ao pintar são tão importantes quanto o resultado final. Por isso, expor um filme mostrando todo o processo criativo

de Pollock permitia ao público o acesso ao seu método de trabalho. O filme e as fotografias passam a ser tão obra quanto a pinturas, tudo faz parte do procedimento artístico de Pollock. Seu método é a obra.

A necessidade da preservação desses processos:

levou muitos artistas à construção de informações artísticas em torno desses procedimentos: um esforço de torná-los materiais, no sentido de dar corpo ao invisível. São vídeos, audiovisuais, filmes, super 8 e 16mm, fotografias, xerox, offset, livros de artista, desenhos, textos e documentações do evento. Materiais que até muito pouco tempo atrás não eram dados ao conhecimento de um público mais amplo, em função da ineficácia da parte de muitas instituições no momento de sua catalogação e, conseqüentemente, sua inserção como parte integrante da obra. (MELIM, 2008:39).

Dessa forma, as produções podem ser repetidas inúmeras vezes pois, “a obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte

elaborada para ser reproduzida.” (BENJAMIN, 2012:18). Essa recriação não se limita apenas a obras que empregam o uso do vídeo, fotografia ou outras técnicas em que “a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução de imagem” (Ibid, 2012:13). Essa prática é mais antiga do que todas essas tecnologias uma vez que, “em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução.” (Ibid, 2012:12).

A artista e pesquisadora Rosangella Leote afirma que, em alguns casos, a obra de arte é “passível de expansão”, criando uma “identidade expandida” (LEOTE, 2008:131). Essa expansão ocorre quando “as poéticas mudam, conforme se modifica a pesquisa, o trabalho, o experimento do artista, também a estética é modificada” (Ibid, 2008:131). É o que aconteceu com “Abandono”. A primeira versão, criada em 2013, foi apresentada ao público através de

um vídeo *single-channel*. Já a versão exposta em 2019 foi formada por dois vídeos e dez fotografias (como será mais bem abordado no capítulo 3).

Embora haja mudanças, “essa ampliação do corpo da obra, ou se preferirmos, da sua materialidade, não atesta uma mudança de identidade [...] esse procedimento é dar um corpo muito mais expandido para a natureza da obra.” (Ibid, 2008:140).

Em meu processo artístico me parece natural que haja essas expansões, principalmente pelo fato do suporte original de “Abandonamento” ser o vídeo e este “se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem.” (MELLO, 2008:137). O que tenho buscado é utilizar a fotografia e a instalação videográfica como extensões de “Abandonamento”, que já não é mais apenas um trabalho em vídeo, pois este é “híbrido por natureza” (Ibid, 2008:27). A opção pela videoinstalação se dá porque

ela “compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente.” (Ibid, 2008:169). Essa expansão “não muda as qualidades e propriedades dos meios específicos onde o artista veicula cada uma de suas ideias.” (LEOTE, 2008: 140). Sendo assim, em “Abandonamento”, enquanto proposição artística não existem mais registros ou documentação, todas as suas etapas e linguagens constituem a identidade expandida da obra.

A partir do momento em que a documentação ou registro de um trabalho - ou de seu processo - não são mais vistos como algo secundário, mas sim como arte, é natural que haja um interesse por parte do mercado e do público por esse tipo de produção. Miwon Kwon lembra que “a documentação fotográfica e outros materiais associados com arte *site-specific* [...] já há muito têm sido moeda corrente nas exposições de museus e um selo do mercado de arte” (KWON, 2000:33). O que

outrora seria um mero “registro” ou “documentação” passa a ser exibido como parte da obra, ou como sendo a obra em si.

Ainda sobre a importância da documentação em trabalhos onde não há público, Regina Melim, à luz do pensamento de Kristine Stiles (1998), diz que:

Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ainda ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam a base de uma forma híbrida de performance. (MELIM, 2008:38).

Embora a autora esteja falando especificamente da arte performática, esse conceito pode ser aplicado às mais diversas linguagens artísticas.

O artista e pesquisador brasileiro Jorge Menna Barreto, ao comentar acerca da produção de Robert Smithson, concorda que as documentações da obra não possuem um papel secundário, mas sim ativo:

Para o artista Robert Smithson, que muitas vezes fez intervenções artísticas em lugares remotos da paisagem, a documentação gerada por essas obras - desenhos, filmes, fotos e escritos - assumia um papel ativo no trabalho, pois a maioria do seu público não via a obra *in situ*, mas sua documentação-extensão em galerias e espaços institucionais. Esse lugar criado a partir dessas **extensões** não assume um papel submisso, como simples documentação, mas um papel **constitutivo** que multiplica e descentraliza a própria noção de obra como um objeto circunscrito e bem delimitado. (BARRETO, 2007:17).

A ausência de público não significa que o artista não interaja com ninguém. Christine Mello afirma que “na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo.” (MELLO, 2008:144).

Nick Kaye menciona que há um paradoxo na documentação de trabalhos *site-specific*, dado que eles são específicos para um

determinado lugar, e, em tese, não poderiam ser mostrados em outros ambientes ou em outros suportes. Ele diz que: “As documentações [...] se baseiam em áreas de trabalho formalmente diversas, assim como fazem radicalmente diferentes ao paradoxo de apresentar um trabalho *site-specific* a uma página.” (KAYE, 2002:11).

O paradigma do qual Kaye fala parece ser muito mais aplicável aos primeiros trabalhos *site-specific* que eram criados para serem “experenciados no aqui e agora, através da presença corporal do observador” (KWON, 2000:01). Faz-se importante lembrar que a presença do observador “é sempre voluntária” (O’DOHERTY, 1986:73), então o artista não pode simplesmente contar com a presença de público sempre que exibir ou criar um trabalho.

Se o lugar (*site*) de realização da obra arte não é mais necessariamente um lugar físico, a forma de se vivenciar a arte deixa

de ser exclusivamente através da presença corporal, mas, também, através de vídeos, fotografias, ilustrações, anotações e outros suportes que passam a ser parte integrante da obra. Essa prática tem sido cada vez mais comum.

A partir de agora, é feita uma análise do processo artístico de “Abandono”, desde a primeira versão do trabalho até a apresentada como conclusão da pesquisa.



Abandonamento

CAPÍTULO 03



3.1 Origem do trabalho

“Abandonamento” surgiu em 2013. Na época, fui comissionado pelo Ministério da Cultura do Brasil para realizar uma residência artística de um mês no ZK/U – *Zentrum für Kunst und Urbanistik*, em Berlim, Alemanha. Meu interesse por lugares abandonados havia começado há algum tempo. Durante as gravações do meu curta-metragem “Abrasivo” (2012), visitei diversas locações abandonadas. Pretendia continuar com essa temática durante a residência. -



25 **Abandono.**
de Lucas Gervilla em
Panzer Kaserne, Alemanha, 2013.
Acervo pessoal.

26 *na página anterior*
**Escadas Rolantes em
Vorobyovy Gory,** de Lucas
Gervilla, em Moscou, Rússia, 2017.
Acervo do pessoal.

O processo de criação de “Abandono” foi constituído basicamente de duas etapas. Durante a primeira, houve uma procura por lugares abandonados na região metropolitana de Berlim, seguida de visitas para conhecê-los melhor. Na sequência, pesquisei a respeito de suas histórias, usos e o(s) motivo(s) pelos quais foram abandonados. Então, iniciei a captação de imagens e a criação de vídeos para serem projetados em cada um dos locais.

Na segunda etapa, retornei aos lugares para a realizar as intervenções. Com um projetor de vídeo a bateria e um sistema de som portátil, as executei. Os vídeos criados para as projeções tem duração aproximada de três minutos, projetados em *loop* por cerca de 20 minutos, em diferentes estruturas dos espaços.

Um das localidades visitadas chamava-se *Panzer Kaserne*, um antigo quartel-general da 90ª Divisão de Tanques de Defesa do

Exército Soviético, em Bernau bei Berlin (uma pequena cidade a 25 quilômetros da capital), abandonado após a reunificação da Alemanha, oficializada em outubro de 1990.

Desde o meu ingresso no mestrado, em dezembro de 2016, passei a procurar meios para a realização de uma nova etapa do projeto. Voltei-me então para as reflexões que fiz após realizar a intervenção no *Panzer Kaserne*, quando comecei a me interessar por lugares que foram abandonados após a dissolução da União Soviética, em 1991, principalmente os que foram evacuados repentinamente.

Esse interesse me levou, ainda em 2013, a querer realizar o trabalho na Rússia e no Brasil, pois acredito que existem semelhanças entre as histórias recentes dos dois países, principalmente desde o final da década de 1980. No Brasil, uma nova constituição foi escrita em 1988, e em 1989,

após mais de 20 anos de ditadura militar, ocorreu a primeira eleição direta para presidente da república. No mesmo período, na Rússia, reformas políticas e econômicas, como a *glasnost* e *perestroika*¹⁰, geraram mudanças na estrutura do país, culminando com o fim da URSS.

Tanto as pessoas quanto o mercado precisaram se adequar a essas mudanças, muitas vezes de forma drástica: ambos os países iniciaram processos de privatização, indústrias deixaram suas cidades de origem em busca de mão de obra mais barata, famílias tiveram que vender suas propriedades, novos êxodos rurais e urbanos, desvalorização monetária, o avanço dos meios de comunicação reduziu as distâncias etc. Para Marc Augé, essas transformações sociais e tecnológicas geram uma “superabundância espacial do presente [...] ela resulta, concretamente, em consideráveis modificações físicas:

Em português, “Transparência” e “Reconstrução”, respectivamente.

concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação daquilo que chamamos de não lugares.” (AUGÉ, 2017:36).

Não demorou muito para que, em função desses processos, lugares e construções outrora importantes começassem a perder seu valor, tornando-se esquecidos e muitas vezes abandonados, dando origem ao que Augé chama de “não lugares”.

Comecei a procurar por uma parceria na Rússia que pudesse me auxiliar na realização do projeto. Foi assim que conheci o centro cultural CCI Fabrika. Criado em 2005, o Fabrika é a primeira organização de artes visuais contemporâneas sem fins lucrativos de Moscou. O centro promove exposições, residências artísticas internacionais e também eventos que valorizam a diversidade cultural, como peças de teatro, espetáculos de dança, apresentações musicais, e obras de cinema e vídeo.

Durante os últimos anos, fiz diversos contatos com sua direção, buscando uma maneira de viabilizar a etapa na Rússia, mas não conseguíamos encontrar o formato ideal. Com o surgimento da possibilidade de agregar o trabalho à minha pesquisa de mestrado, chegamos à conclusão de que isso poderia ser feito por meio de uma residência artística.

O próximo passo foi buscar recursos financeiros para a viagem. Inscrevi-me no programa *Mobility Fund*, oferecido pelo *Prince Claus Fund for Culture and Development*¹¹, um órgão mantido pelo Ministério das Relações Exteriores da Holanda. Um dos principais objetivos do *Prince Claus Fund* é estimular expressões culturais, principalmente na América Latina, África, Ásia, Caribe e Leste Europeu. Desde 1996, a instituição auxilia iniciativas culturais vindas de lugares onde as oportunidades são limitadas. O programa *Mobility Fund* é destinado a apoiar

artistas provindos de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, convidados a participarem de eventos no exterior e que necessitam de suporte financeiro para cobrirem os custos da viagem.

Em abril de 2017, recebi a resposta do *Prince Claus Fund*: meu projeto havia sido selecionado e seria apoiado pela instituição. Pude assim realizar a residência artística no CCI Fabrika entre os meses de junho e julho de 2017. No Brasil, realizei o projeto entre o segundo semestre de 2017 e o primeiro de 2018. Continuo fazendo visitas e intervenções em outros lugares. Esta nova fase irá integrar um estágio futuro do trabalho, além do apresentado nessa pesquisa.

A parte a seguir dessa dissertação descreve como foi meu processo de trabalho na Rússia. O Resultado é uma mistura de um livro de artista, diário de viagem e reflexões sobre as experiências vividas em um país que chama a si mesmo de “mãe”.

3.2 Dias Moscovitas

3.2.1. Primeiras Impressões

Cheguei a Moscou na terça-feira, dia 27/06/2017. Depois uma longa fila no setor de imigração do aeroporto, de pegar um ônibus e um metrô, cheguei ao CCI Fabrika. Conheci Kristina Pestova, responsável pela programa de residência artística, e Sergey Troshchenkov, responsável pelo departamento técnico do centro cultural. Ambos foram receptivos e se dispuseram a ajudar no desenvolvimento do trabalho.

No dia seguinte nos reunimos para discutir sobre possíveis lugares para as intervenções. Alguns locais que eu havia pesquisando previamente, como o Aquadrome, um complexo aquático público, não existem mais. Muitos dos sites e blogs que usava como referência tinham suas últimas atualizações datadas de 2014 ou 2015. Kristina e Sergey me explicaram que, de fato, até

poucos anos atrás, havia dezenas de lugares abandonados dentro da cidade. Mas, devido à especulação imobiliária, a grande maioria dessas construções foram compradas por empresas de construção civil e foram demolidas ou estão em reforma. Parte desse processo se deu em função da Rússia ter sido o país-sede da Copa do Mundo FIFA 2018.

Para a pesquisadora brasileira Rachel Pach, na Moscou dos dias atuais é fácil encontrar:

prédios apodrecendo, canteiros (de obras) gigantescos, reformas *hipsters*, grandes eventos [...] a imploração-exploração monumental de uma cidade convertida em megamercadoria *imagética* e *imobiliária* após o colapso da utopia socialista científica do urbanismo e da economia planificada. (PACH, 2018:11).

Um processo similar pôde ser observado no Brasil às vésperas da edição de 2014 do mesmo torneio, pois:

o mundial da FIFA replica em cada nova cidade-sede sua concepção de produção e comercialização do espaço urbano, que não é só o da especulação imobiliária, mas também a da “cidade vendida como *imagem* [...] a cidade globalmente projetada pelas tecnologias de telecomunicação mais avançadas. (Ibid, 2018:16).

É como se as cidades-sede vivessem em uma realidade paralela, onde “o acontecimento Copa se resume ao consumo do local (reificado nas formas de *souvenirs* e *selfies*) e de toda uma infraestrutura (nada autóctone) de acomodação, alimentação, transporte e logística.” (Ibid, 2018:16).

Além disso, obras e reformas fazem parte da cultura local há décadas. Sobre essa constante transformação o ex-prefeito moscovita Vladimir Promislov afirma que:

visitantes de Moscou comparam-na, não raro, a um gigante canteiro de obras. De fato, construímos muito, e quem passa pelo menos uns 2 ou 3 anos sem vir à capital soviética, quando chega, fica admirado com as mudanças ocorridas na fisionomia da cidade em tão pouco tempo (PROMISLOV, 1985:56).

Kristina e Sergey sugeriram novos lugares, como uma fábrica de pães (A Fábrica N°9) e uma ex-oficina estatal de ônibus. Um outro lugar que me pareceu interessante foi um antigo gerador elétrico chamado Marx Generator, na cidade de Istra, a aproximadamente 60 quilômetros de Moscou. O plano era começar as intervenções o quanto antes, assim teria mais tempo para me reprogramar caso as coisas não saíssem como o planejado.

Semanas antes de viajar, escrevi para alguns *blogs* russos dedicados a lugares abandonados e à prática de *urbex*. Recebi uma resposta de Alexey Gratchyov, o administrador de um deles. Seu *blog* descrevia diversos locais abandonados no Leste Europeu visitados por ele. Gratchyov me deu sugestões e passou as coordenadas de alguns. O que mais me interessou foi um acampamento de verão chamado Zenith, na pequena cidade

de Tuchkovo, a duas horas de trem de Moscou. Promislov explica o que são esses lugares: “no verão, muitos dos jardins de infância e creches se transferem para casas de campo situadas em lugares pitorescos dos arredores de Moscou” (Ibid, 1985:68). O fato de Alexey Gratchyov ter passado as coordenadas exatas de alguns lugares é um fato incomum entre *urban explorers*. Em geral, eles não compartilham essas informações com desconhecidos, O que parece ser uma forma de preservar esses espaços, ou ainda, de manter um sentimento de posse sobre eles. O Zenith se tornou uma das prioridades do trabalho.

Outra sugestão dele foi o complexo fabril AMO ZIL, conhecida popularmente apenas como ZIL, a maior fábrica de automóveis do período soviético. Porém, ele me advertiu que o lugar estava em processo de demolição.



27 | **Galeria de Escadas Rolantes Vorobyovy Gor,**
de Lucas Gervilla. Moscou, Rússia, 2017.
Acervo Pessoal

Na sexta-feira, 30/06, fiz as primeiras visitas aos lugares pré-estabelecidos. Comecei pela Galeria de Escadas Rolantes no Parque Vorobyovy Gory, localizado na região mais alta da cidade, em uma colina às margens do Rio Moscou. Em 1983, o governo municipal reformou a estação de metrô Vorobyovy Gory e próximo à saída da estação construiu uma galeria de escadas rolantes, assim as pessoas poderiam subir facilmente a colina e chegarem à região de Luzhniki. No entanto, a obra nunca foi aberta ao público. Na época, a administração considerou necessária a realização de mais testes de segurança, o que nunca aconteceu. Com o tempo a construção foi abandonada.

A área está fechada e, teoricamente, o acesso não é permitido. Alguns buracos na cerca diziam o contrário. Entrei e o lugar me pareceu bem interessante. Fiz vídeos e fotos e decidi que voltaria no dia seguinte para realizar as intervenções.



De lá, fui visitar a Fábrica de Pães N°9, na região de Butyrsky. Foi fácil encontrar o local, porém o antigo prédio estava cercado e operários trabalhavam em sua reforma, logo, não é mais um lugar abandonado. O quarteirão todo era um distrito industrial, mas a maioria dos prédios foi derrubada. Foram construídas lojas “descoladas” e a região virou um complexo *hipster*. Rachel Pach visitou o mesmo local quatro meses depois e teve uma impressão parecida:

todo o pátio da Fábrica N°9 e os edifícios adjacentes foram tomados por um *shopping center hipster*; tudo aquilo que se pode identificar como o clichê deste *status* está presente aí: cafés com *wifi*, *coworkings* com pingue-pongue, mercadorias do Pinterest, *grafittis*, contêineres, uma sobre acumulação de *likes* geocalizados por satélite: o *hipster* como adjetivo global da homogenização do espaço pós-industrial e signo da valorização fictícia. (PACH, 2018:61).

28 | **Fábrica de Pães n°9 e Arredores da Fábrica de Pães n°9**, de Lucas Gervilla. Butyrsky, Moscou, Rússia, 2017.

Foi frustrante perceber que um local planejado para a execução do trabalho - onde os proletários trocavam sua mão de obra por salários - não existe mais, e pior, se tornou um lugar para eles gastarem seu dinheiro com itens não essenciais.

Não encontrar o que eu esperava faz parte do que Cecília de Almeida Salles chama de “um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo” (SALLES, 2004:28). Diante desse tipo de situação cabe ao artista fazer um replanejamento do seu trabalho.

No caminho de volta ao Fabrika aproveitei para gravar vídeos das escadas rolantes das estações de metrô por onde passei. À noite, editei esse material e fiz o vídeo para a intervenção na Galeria de Escadas Rolantes.



No sábado, fui cedo ao Parque Vorobyovy Gory. Quando cheguei à Galeria, havia dois seguranças na área. Então aproveitei para caminhar e tirar algumas fotos. Quando percebi que eles tinham saído, passei pelo mesmo buraco da cerca que havia utilizado no dia anterior e entrei.

O lugar tinha algumas paredes escuras ideais para as projeções. As imagens projetadas mostravam pessoas utilizando escadas rolantes. O resultado da primeira intervenção na Rússia foi satisfatório e deu fôlego para a continuação do trabalho. Fiz mais algumas imagens do lugar. Uma enorme poça d'água repleta de garrafas e latas de cerveja parecia ter saído do filme "Stalker", de Andrei Tarkovsky (Fig. 33).

29 | **Galeria de Escadas Rolantes em Vorobyovy Gory**, de Lucas Gervilla. Moscou, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

30 | **Galeria de Escadas Rolantes Vorobyovy Gory**, de Lucas Gervilla. Moscou, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

Na sequência, fui para a região de Zamosk-vorechye procurar a oficina de ônibus que Kristina e Sergey me sugeriram, chamada de Remontu Autobusov (em russo, literalmente “oficina de ônibus”, esse era seu nome oficial). Não demorou muito para encontrar o local. Depois de andar ao redor do prédio, vi que vizinho a ele existia uma pequena igreja. Na divisa entre os dois terrenos havia uma falha na cerca, a brecha perfeita para entrar. Essa é uma prática importante na exploração de lugares abandonados: evitar entrar no lugar logo de imediato. Um breve reconhecimento do terreno é fundamental para poder se encontrar uma entrada mais fácil ou mais discreta, o que é ainda melhor.

O mato entre os dois terrenos estava alto, mas era possível atravessá-lo. O problema foi quando percebi que para entrar no prédio teria que passar por um muro de ferro de aproximadamente 2,5 metros de

altura. Em um ponto próximo a uma árvore ele estava ligeiramente inclinado para dentro. Havia pegadas nele, o que indicava que outras pessoas já tinham entrado por ali. Subi na árvore para passar por cima e tudo corria bem até um galho podre quebrar e eu cair de costas no chão de uma altura de mais de dois metros. Minha primeira reação foi checar se a câmera e o equipamento não tinham sido danificados. Estavam em ordem. Quando percebi que tinha conseguido passar pelo muro, nem me importei com a queda. Ossos do ofício.

Uma vez dentro do prédio, comecei a filmar e fotografar. Restos de pneus, tiras de borracha, parafusos por todos os lados e estruturas para poder acessar a parte de baixo de grandes veículos eram os sinais que evidenciavam o antigo uso do local. Vestígios são fundamentais em “Abandono”, eles ajudam a entender melhor o lugar e dão ao espectador a ideia do que

acontecia ali. Sobre entre vestígios e o passado, Huyssen diz que:

Ainda que apenas sugerido em elementos vestigiais, o passado permanece materialmente presente em resíduos parecidos com sombras. As diferentes formas de esquecimento são parte da memória, inescapavelmente. Lembrar significa ler vestígios; requer imaginação, atenção do olhar, construção. (HUYSSSEN, 2014:68).

Eles são como uma habitação continuada de um lugar. Mesmo que ninguém mais tenha o *domínio* (SEGAUD, 2016:124) sobre aquele espaço, os vestígios indicam alguma presença, mesmo que passada.

O prédio da Remontu Autobusov foi construído em 1927 (ainda dentro dos princípios do construtivismo) e funcionou como oficina até 2005, quando se encerraram todas as atividades e o local foi abandonado. No teto chamavam atenção as vigas de cimento e grandes tubos de ventilação, ou o que sobrou deles. Nas

paredes laterais enormes janelas (que estavam tapadas para evitar a entrada de curiosos e artistas) serviam para garantir iluminação natural da oficina durante seu funcionamento. Na época de sua construção a Remontu Autobusov devia ser um exemplo do que o artista russo El Lissitzky (1929) chamou de “palácios do trabalho”; fábricas que deveriam ser feitas pensando no bem estar do trabalhador, pois “a arquitetura construtivista concebe o conceito de *condensador social* [...] o condensador social transformaria a natureza humana daqueles que vivem nele.” (PACH, 2018:31). Para o governo soviético, após a Revolução de 1917, o construtivismo deveria ser uma ferramenta que “organiza a vida social”, gerando um “novo modo de produção, como novo modo de vida.” (Ibid, 2018:28). As fábricas e oficinas proporcionavam o ambiente ideal para que esses tipos de conceitos fossem colocados em prática.



31 | **Oficina de ônibus Remontu Autobusov,**
de Lucas Gervilla. Zamoskvorechye,
Moscou, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

Esse é um lugar onde não voltei para fazer as projeções, já que o acesso não era tão simples. Existem muitos prédios residenciais na vizinhança, alguém poderia facilmente denunciar minha presença. Esta é outra estratégia importante: evitar ficar próximo às janelas ou áreas abertas. Existe certa ilegalidade em “Abandona-mento”. Invadir (ainda que temporaria-mente) a propriedade alheia pode ser uma prática questionável, mas se eu fosse pedir e esperar por autorizações não seria possível realizar esse trabalho. Nessa prática artística “o que, na verdade, dá sentido aos limites é o fato de poder ultrapassá-los, seja virtualmente, à força ou mediante autorização.” (SEGAUD, 2016:169). Para resolver esse problema, fiz os vídeos e os projetei em outro lugar. Depois, utilizei a técnica de sobreposição de imagem na edição, criando uma “falsa projeção”.



32 | **Estação de metrô Mayakovskaya.**
de Lucas Gervilla. Moscou, Rússia, 2017.
Acervo Pessoal.

3.2.2. Não é não

Moscou é uma cidade “interessante e imensa” (PROMISLOV, 1985:21). Com seus 12 milhões de habitantes é a maior da Europa. Foi a primeira vez que estive em uma cidade maior que São Paulo. O curso de alfabetização em russo que fiz me ajudou bastante. Claro que as palavras do livro de estudos eram mais curtas do que a maioria das que precisei usar. Uma coisa é conseguir ler as palavras no alfabeto cirílico, outra é saber o que elas significam. Com exceção de algumas áreas turísticas não havia nenhuma sinalização em inglês ou em outro idioma. Mesmo em russo, a sinalização dentro das estações de metrô era escassa, o que pode transformar uma simples ida ao mercado em uma grande aventura.

Por outro lado, Moscou é “hospitaleira e benévola” (Ibid, 1985:20). Suas estações de metrô são como museus. Os serviços bási-

cos funcionam muito bem, principalmente o transporte público. Há praças arborizadas por todos os lados. É perceptível que Moscou “é uma cidade moderna, mas ao mesmo tempo conserva muitas provas de sua rica história. As tradições formadas desde tempos distantes estão sempre presentes em tudo o que se constrói de novo na cidade.” (Ibid, 1985:42). Um lugar onde o velho e o novo constantemente aprender a conviver, como no filme de Sergey Eisenstein¹².

“O Velho e o Novo”, dirigido pelo cineasta russo Sergey Eisenstein e lançado em 1929. O filme retrata uma vila de camponeses - liderada por uma mulher - aprendendo a lidar com novas tecnologias agrárias e as novas formas de organização social.

No domingo, 02/07/2017, fui até a região de Danilovsky tentar encontrar o complexo AMO ZIL. Criada em 1916, a ZIL produziu todos os tipos de veículos: de carros populares a caminhões militares com lança-mísseis. No auge de sua produção a fábrica chegou a ter 100 mil funcionários e foi apelidada de “cidade dentro da cidade”.

Com o fim da URSS a produção da ZIL entrou em declínio. A falência chegou em 2012 e, desde então, construtoras de toda a

Europa estão interessadas em comprar a propriedade. A fábrica ficava às margens do Rio Moscou, ao lado de um parque e entre sete estações de metrô, o que transformou a zona em uma das áreas mais caras da cidade. Parte do complexo já tinha sido vendida e demolida, dois *shopping centers* estavam em construção na região. Vários prédios de apartamentos estavam sendo erguidos. Havia também uma estação de trem recém-inaugurada (de tão nova, ela não constava nos mapas do sistema de transporte que eu usava). Todas essas novas construções “não significam outra coisa senão a autodestruição da arquitetura e do meio urbano.” (PACH, 2018:45), pois não há nenhum diálogo com o entorno, nenhuma relação é estabelecida. Um pensamento semelhante ao dos arquitetos modernos, para quem “sempre foi mais importante que suas realizações estivessem em harmonia com a época e não com o meio ambiente.” (SEGAUD, 2016:65). Ana Ottoni



33 | **Construções em andamento nos arredores da fábrica AMO ZIL**, de Lucas Gervilla. Moscou, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

chama essa prática de “abstração modernista” (OTTONI, 2017:65). Diferente do pensamento construtivista, que visava integrar a arquitetura ao lugar onde ela estava inserida, “essas arquiteturas, recém-erguidas ou renovadas, não passam de aparições fantasmagóricas que servem apenas à multiplicação tridimensional de espaços-lastros de capital financeiro.” (PACH, 2018:45). Para Marion Segaud, essa nova arquitetura não é feita para ser vivenciada e sim “fotografada e representada na mídia”, o que valoriza apenas o “aspecto estético e formal, do qual está ausente todo o traço humano.” (SEGAUD, 2016:26).

Tinha esperança de encontrar algum prédio fábrica ainda de pé. Encontrei. Porém, não fui autorizado a entrar. A construção estava murada e protegida com arame farpado e cerca elétrica. Na única portaria que dava acesso à área, tive o seguinte diálogo com um segurança que se parecia com Ivan Drago:

- “Фотос?” (*Fotos?*)
- “нет!” (*Não!*)
- “пожалуйста...” (*Por favor...*)
- “нет!” (*Não!*)
- “пожалуйста, Я бразильский студент”
(*Por favor, sou um estudante brasileiro*)
- “нет!” (*Não!*)

Ou seja, “нет” de ZIL em “Abandonamento”. Esse foi um momento de repensar as estratégias e um possível plano B. Obviamente, é mais fácil quando as coisas saem como o previsto, mas prefiro pensar que esse é o tipo de trabalho artístico onde “erros e becos sem saídas [...] frequentemente, significam mais do que os problemas resolvidos.” (SMITHSON, 1996:11). Esses contratemplos que surgem ao se realizar obras de arte endereçadas para um lugar determinado estão relacionados aos conceitos de espaço “ideal” e espaço “real” propostos por Nick Kaye, mais bem analisados no capítulo 01. Nesse caso, o espa-



da esquerda para a direita

34 **Fábrica AMO ZIL.**
de Lucas Gervilla.
Moscou, Rússia, 2017.
Acervo Pessoal.

35 **Fábrica AMO ZIL.**
de Lucas Gervilla.
Moscou, Rússia, 2017.
Acervo Pessoal.

ço “ideal” foi a fábrica na qual eu imaginei que poderia entrar; o espaço “real” foi a fábrica murada e protegida. Essa situação está presente o tempo todo em trabalhos desse gênero. Posteriormente, o fotógrafo russo Sergey Novikov - com quem eu pude conhecer melhor a Moscou especulada - chegou a contatar um ex-diretor da ZIL e tentou facilitar a minha entrada. A resposta foi que se o pedido tivesse sido feito meses antes seria possível, agora era tarde demais. O prédio todo havia sido vendido para uma construtora.

Situações como essa mostram o dinamismo de Moscou e a velocidade com que a cidade vive uma constante metamorfose. Benjamin teve uma impressão parecida ao afirmar que: “De fato, em lugar algum Moscou tem realmente a aparência da cidade que é; ela mais parece o subúrbio de si mesma.” (BENJAMIN, 1989:82-83). Caminhando por suas largas ruas é fácil



36 | **Canteiro de obras**, de Lucas Gervilla.
Moscou, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

notar que “há quarteirões de relojoeiros e de confecções, centros para material elétrico e para o comércio de máquinas e, ainda, áreas inteiras sem uma única loja.” (Ibid, 1989:83).

Na volta ao Fabrika, Kristina me disse ter conseguido a localização de outro acampamento de verão chamado Zarnitsa, cujas atividades se encerraram em 1992. Pesquisamos as coordenadas e vimos que ele não fica longe do acampamento Zenith, o que possibilitaria ir de um para o outro em menos de uma hora de caminhada. Essa informação me deu ânimo depois de um dia frustrado.

3.2.3. Marx Generator

Quem acompanhou a Copa do Mundo de 2018 (realizada entre os meses de junho e julho, exatamente um ano depois de minha viagem) deve ter notado que sempre estava chovendo nos jogos disputados em Moscou, principalmente durante a final entre Croácia e França. Mais de um bilhão de pessoas assistiram, ao vivo, a presidenta croata e o presidente francês completamente encharcados saudando os atletas de seus países, enquanto Vladimir Putin estava protegido debaixo de um enorme guarda-chuva.

De fato, chove muito durante o verão moscovita, o que muitas vezes me fez adiar meus planos. Além disso, durante a primeira semana, tive problemas com o *jet lag* e o excesso de luz. O dia começava a amanhecer às 3h e o sol se punha por volta das 22h, 22h30. Uma sensação de que o dia era interminável. Quando estive na

Islândia, durante o inverno de 2009, achava estranho o dia ter poucas horas de luz solar, mas o excesso dela é pior.

Na segunda-feira, dia 10/07/2017, fui até Istra procurar o “Marx Generator”. Pegar um trem de subúrbio sozinho foi uma maneira de colocar à prova minha leitura de russo e o uso de expressões de localização.

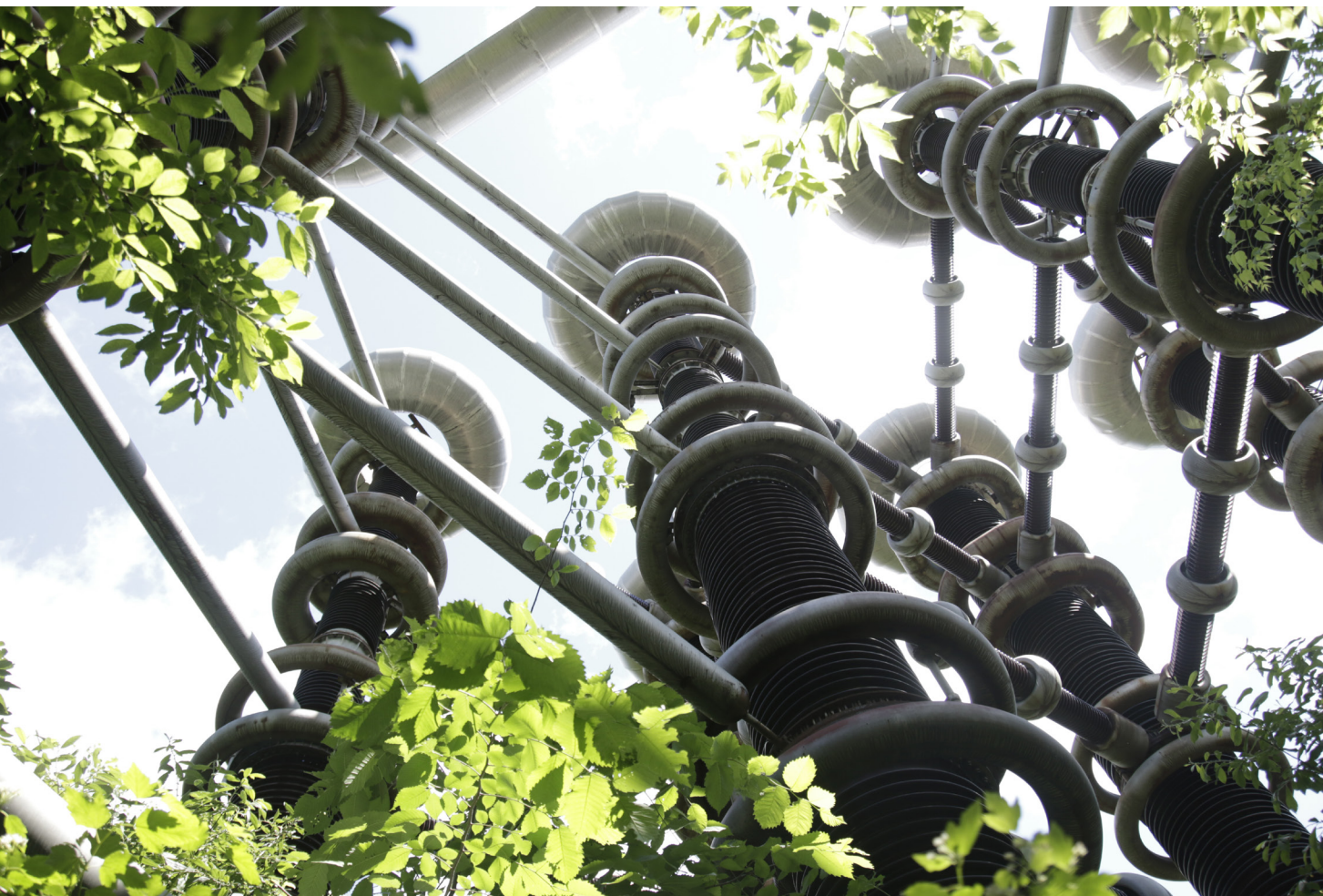
O gerador fazia parte de um complexo chamado HVRC, uma sigla que em português significa Centro de Pesquisa de Alta Voltagem de Istra. Uma instalação civil-militar administrada pelo Instituto de Engenharia Elétrica de Moscou. Existem algumas lendas e boatos sobre o local. Alguns dizem que o gerador era uma fachada para pesquisas secretas, outros que se tratava de uma base de comunicação com alienígenas. Teorias da conspiração ao melhor estilo James Bond não faltam em relação à ex-URSS. O fato é que o local foi construído nos anos 70 e abrigava um



37 | **Marx Generator**, de Lucas Gervilla.
Istra, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

gigantesco Gerador Marx (criado pelo físico alemão Erwin Otto Marx). O modelo que existia em Istra era uma combinação do Gerador de Marx com a Bobina de Tesla (criada por Nikola Tesla). Combinados, esses dispositivos produzem descargas de altíssima voltagem. A função do gerador era simular raios e trovões para testes de segurança em aviões civis e militares.

Sabia que esse era o tipo de local que seria difícil de voltar, então editei previamente o vídeo a ser projetado, para poder fazer a visita e a intervenção em um único dia. Em todos os lugares que realizo “Abandono” evito usar GPS ou qualquer outra forma digital de localização. Quando encontro o local no mapa anoto o trajeto que devo seguir. Faço isso para manter caráter de exploração no trabalho e para poder vivenciar e perceber melhor os locais que estou visitando.



38 | **Marx Generator**, de Lucas Gervilla.
Istra, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

Depois de descer na estação de trens de Istra e de caminhar alguns quilômetros, encontrei o gerador. Diferentemente das fotos que tinha visto, ele está murado e algumas pessoas trabalhavam por lá. Aparentemente, eles estavam desmontando outras estruturas metálicas que existiam no lugar. Tive que dar uma longa volta e entrar na mata ao fundo do terreno. Encontrei um vão por onde era possível passar. Uma parte considerável do gerador estava completamente coberta pela mata. Ali me pareceu o local ideal para a intervenção, pois os trabalhadores não poderiam notar minha presença. Tudo ocorreu de forma tranquila.

Optei por projetar um vídeo com imagens de dispositivos que fazem parte da vida cotidiana, como produtos eletrônicos e eletrodomésticos, sugerindo um novo uso para a energia produzida pelo Marx Generator.



39 | **Acampamento Zenith,**
de Lucas Gervilla.
Tuchokovo, Rússia, 2017.
Acervo Pessoal.

3.2.4. Acampamentos De Verão

Minha ideia sempre foi realizar intervenções em quatro lugares. Depois do Marx Generator, tinha três. Com os acampamentos Zenith e Zarnitsa chegaria a cinco. Melhor do que o imaginado. O que mostra que “o tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação.” (SALLES, 2004:32).

Estava ansioso para visitá-los. Pelas fotos, eles pareciam ser minicidades. Promislov explica como funcionavam esses acampamentos (ou colônias de férias) e como eles eram mantidos:

No verão, centenas de milhares de escolares descansam em colônias de férias fora da cidade, junto a rios e lagos [...]. A estada de uma criança numa colônia de férias durante 40 dias custa de 80 a 85 rublos. Os pais pagam entre 11 e 17 rublos [...] o restante é pago pelo Estado. Metade das estadas nas colônias de férias é distribuída inteiramente de graça. (PROMISLOV, 1985:68).

No dia 11/07, fui de trem para Tuchkovo. Trens não tão modernos e um grande número de vendedores ambulantes fizeram eu me sentir na Linha 7 - Rubi, da CPTM. Esse tipo de situação reforçava a minha crença de que existem similaridades entre as culturas russa e brasileira. Quando cheguei ao Zenith veio a decepção: no local havia vários caminhões e um mecânico trabalhando. Perguntei se poderia entrar para tirar algumas fotos. Pedido negado. Como o local era muito grande dei a volta procurando uma brecha por onde pudesse entrar sem ser notado. Não adiantou, de dentro do terreno alguns cachorros anunciaram minha presença antes mesmo que eu me aproximasse da cerca. Não me pareceu prudente tentar entrar.

Parti para a caminhada em busca do Zarnitsa. Uma das entradas ficava à beira de uma estrada praticamente deserta, uma paisagem completamente diferente da ca-

pital. Lá encontrei uma mulher cortando o mato que havia próximo ao portão; junto a ela estavam três cães de guarda. Perguntei se poderia entrar para tirar fotos, ela prontamente negou; ainda mais depois que me perguntou se as fotos seriam publicadas na internet. Pelo que consegui entender, ela disse que não era possível entrar e que o local pertencia a uma empresa de Moscou chamada "Astro-Física"¹³. Após gastar todo o meu russo em vão, resolvi caminhar pelos arredores da propriedade. Uma hora depois, voltei ao portão e a jardineira não estava mais lá. Procurei por um lugar onde a cerca fosse mais baixa e pulei. O lugar era imenso, com vários prédios e casas abandonadas. Realmente uma minicidade. Embora o Zarnitsa tenha sido construído após o período construtivista, sua arquitetura ainda segue alguns de seus princípios, como a ideia de fazer um "espaço para uma sociedade que realmen-

Depois vim saber que a informação era verdadeira. A Astro-Física desenvolve tecnologia de ponta e participa do programa espacial russo. Autorizar trabalhos artísticos em suas propriedades não é uma prioridade da empresa.



40 | **Letreiro do Acampamento Zarnitsa**, de Lucas Gervilla. Tuchkovo, Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

te produzia valor” (PACH, 2018:45). Assim como as casas comuns e as fábricas, os acampamentos de verão, colônias de férias e clubes também funcionavam como condensadores sociais.

Enquanto eu andava entre os prédios procurando lugares para as intervenções, os três cachorros da jardineira notaram minha presença e avançaram em minha direção. Tive que sair correndo e pular a cerca antes que eles me alcançassem. Nessas horas, levar todo o equipamento (inclusive o tripé) em uma única mochila é uma vantagem. Optei por trabalhar com uma câmera Canon DSLR, pois assim posso filmar e fotografar com o mesmo dispositivo. Nas explorações de “Abandonamento” levo sempre a câmera, duas lentes, um microfone, um gravador de áudio, baterias e cartões de memória extras. Uso um microfone acoplado na câmera e o gravador de áudio como uma segunda fonte de



acima, e à esquerda

41 | **Acampamento Zarnitsa,**
de Lucas Gervilla. Tuchokovo,
Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

42 | **Acampamento Zarnitsa,**
de Lucas Gervilla. Tuchokovo,
Rússia, 2017. Acervo Pessoal.

captação, assim tenho mais de uma opção na edição.

Voltei ao Fabrika e relatei o incidente para Kristina Pestova, que se comprometeu a ir comigo até o Zarnitsa para tentar convencer a guarda a nos deixar entrar. Afinal, o Fabrika não quer que seus artistas residentes tenham problemas com as autoridades locais. Dois dias depois fomos até lá. Batemos palmas no portão principal mas ninguém respondeu. Decidimos então pular a cerca. Não demorou muito para os cachorros aparecerem novamente, dessa vez seguidos por outro guarda. Kristina conversou com ele e explicou o que estávamos fazendo. Para nossa surpresa, ele disse que poderíamos ficar o tempo que fosse necessário para finalizarmos o trabalho.

Com mais calma foi possível perceber o tamanho real do Zarnitsa, em apenas um dia não seria possível verificar todos os prédios. Optei por fazer as intervenções

em alguns pequenos chalés e algumas das casas maiores, que deveriam funcionar como ambulatórios e administração. As imagens projetadas mostravam o cotidiano de uma colônia de férias russa nos dias atuais.

A visita ao Zarnitsa fechou a etapa de intervenções na Rússia, o que me deu tempo para trabalhar na edição do material ainda em Moscou.

Conheci um músico russo chamado Sergey Vo, que também estava fazendo uma residência no Fabrika. Descobri que ele frequentou o Zarnitsa quando criança. Conversamos a respeito e mostrei algumas das fotos e vídeos que fiz lá. Fazia 25 anos que Sergey não tinha nenhuma notícia a respeito do acampamento e, ao ver as fotos do lugar abandonado, me disse sentir uma grande nostalgia. A nostalgia é um sentimento sempre presente quando o assunto gira em torno de lugares abandonados, ela:

“está em jogo, no Atlântico Norte, quando se olha para os restos decrépitos da era industrial e para as cidades que vão encolhendo no coração industrial da Europa, na antiga União Soviética, nos Estados Unidos e em outros lugares: são as fábricas de automóveis abandonadas em Detroit; os monstruosos altos-fornos das antigas usinas siderúrgicas do Ruhr [...] os gigantescos conglomerados de carvão e aço no Leste Europeu, cercados por cidades-fantasma, símbolos do fim do socialismo; e assim por diante.” (HUYSEN, 2014: 93).

Pude perceber que esta afirmação de Huyssen é verdadeira, seja na etapa de “Abandonamento” criada na Rússia, em “Ruínas|Ruídos - de Detroit a Moscou”, no trabalho do fotógrafo Sergey Novikov e em todas as obras mencionadas no capítulo anterior.

Na etapa brasileira de “Abandonamento” a nostalgia também está presente, como será visto a seguir.

3.3 Abandono no Brasil

O processo de “Abandono” no Brasil foi diferente da Rússia. Aqui, as intervenções foram feitas em períodos de tempo mais espaçados, afinal, não havia a urgência de se fazer tudo em um mês.

Assim como em Moscou, há certa dificuldade para se encontrar lugares abandonados na região metropolitana de São Paulo. Devido à forte especulação imobiliária, a maioria deles são protegidos por empresas de segurança privada, a fim de se evitar ocupações ou invasões. Também não é simples localizar os proprietários desses lugares e, quando isso acontece, eles não costumam ser amigáveis para fornecerem autorização de entrada em suas propriedades.

Esse tipo de dificuldade fez com que eu estabelecesse alguns requisitos para a realização das intervenções. Primeiro, o lugar escolhido deve ficar a uma distância em

que eu possa ir e voltar no mesmo dia, de preferência enquanto ainda estiver claro. Segundo, o espaço deve estar desocupado, se houver alguém morando ali o recinto está sendo habitado, portanto, não está abandonado. Terceiro, não devem haver seguranças; no Brasil, seguranças de empresas privada atiram primeiro e perguntam depois. Quarto, deve haver uma estrutura que fique em uma área escura ou na penumbra, para um melhor resultado das projeções. Quinto, lugares completamente vazios, sem nenhum vestígio das atividades que eram realizadas ali também são evitados. É importante que o antigo uso do local seja perceptível apenas com as imagens, sem a necessidade informações textuais. Sexto, também não me interessam lugares onde a ruína é tratada como atração turística, por exemplo, o antigo presídio do Parque Estadual Ilha Anchieta, em Ubatuba-SP, onde os visitantes atravessam

um gramado bem aparado para caminharem por ruínas limpas e conservadas. Na saída é possível comprar cartões postais. Não considero que um lugar como esse seja abandonado. Huyssen comenta que esse tipo de ruína não é “genuína”, pois o “componente da decadência, erosão e retorno à natureza [...] é eliminado” (HUYSSEN, 2014:95). Um processo parecido com o que acontece com castelos medievais na Europa, ou com construções do período colonial brasileiro. Por fim, para essa versão de “Abandonamento”, evitei trabalhar com o que Ana Ottoni chama de “ruínas do futuro”, ou seja, “obras incompletas, que nunca conheceram seus programas.” (OTTONI, 2017:100). São construções não acabadas como, por exemplo, as obras do Fura-Fila, que ficaram abandonadas pela cidade de São Paulo por quase vinte anos. A única exceção foi a Galeria de Escadas Rolantes no Parque Vorobyovy Gory. Esses requisi-

tos não são inalteráveis, eventualmente, eles podem ser reajustados em função da especificidade de cada lugar.



43 | **Base Embratel**, de Lucas Gervilla. Morungaba, SP, 2017. Acervo Pessoal.

3.3.1. Lugares visitados

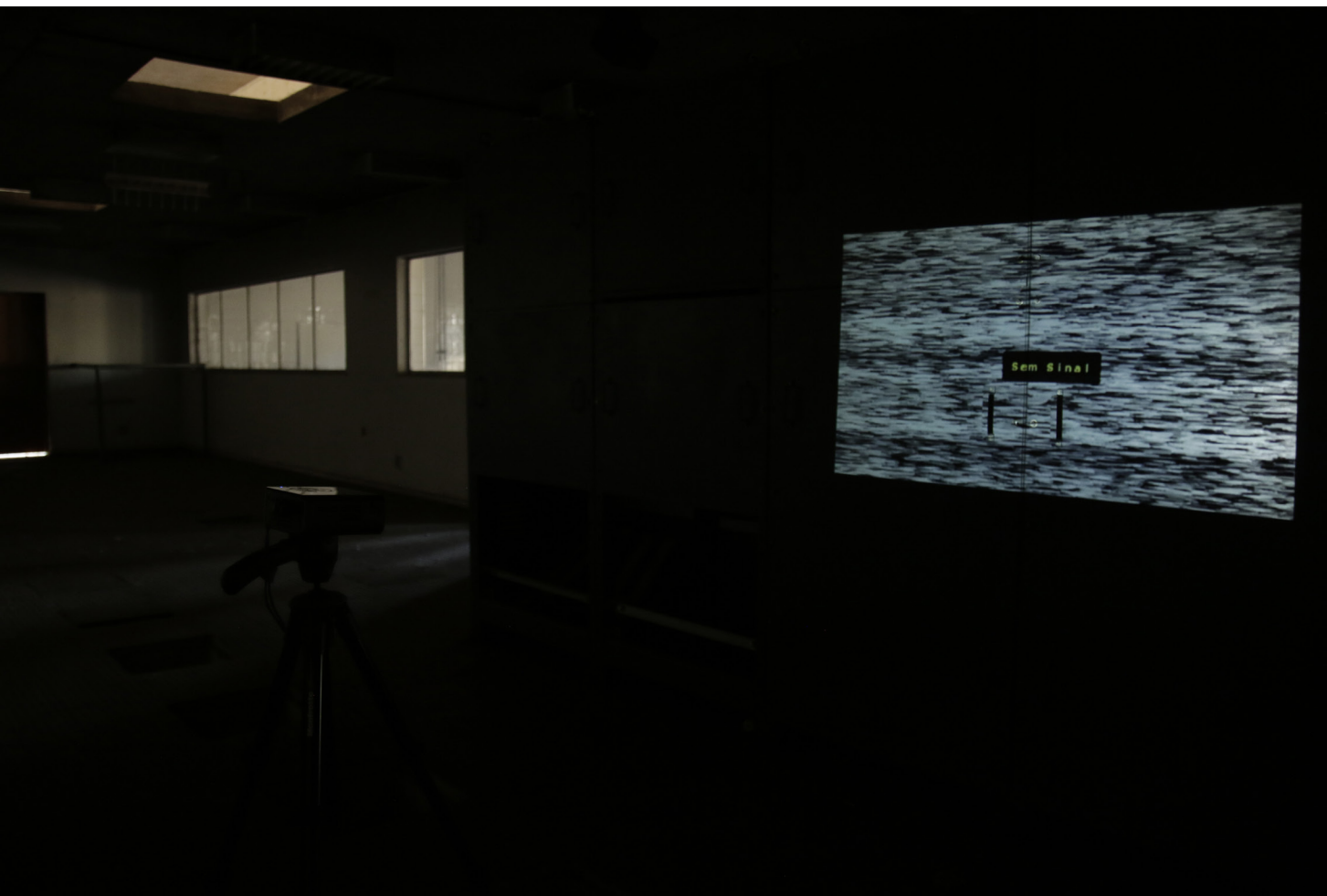
Devido aos motivos elencados anteriormente, nenhum dos lugares abandonados que integram essa versão do trabalho ficam na cidade de São Paulo.

O primeiro que escolhi foi uma base de telecomunicação desativada da Embratel, no município de Morungaba, a aproximadamente 40 quilômetros de Campinas. Em setembro de 2017 fui até lá.

Inaugurada em 1986 durante o governo Sarney, a estação de Morungaba chegou a ser responsável por 40% de toda a comunicação via satélite feita no Brasil. O local da construção foi escolhido pelo fato da serra ao redor da cidade funcionar como um escudo natural contra interferências eletromagnéticas. Em 1998, a Embratel foi privatizada e as atividades da base de Morungaba foram encerradas quase que instantaneamente. A compradora foi a empresa estadunidense MCI World Com,

que preferiu investir na comunicação via fibra ótica.

Não foi difícil encontrar a estação, suas antenas podem ser vistas de longe. Como tinha previsto, a dificuldade seria convencer os responsáveis pela segurança a permitirem a minha entrada. O funcionário disse que eu só poderia entrar com uma autorização da empresa, porém não soube me informar como eu poderia solicitar uma. Nos últimos 20 anos a Embratel foi propriedade de cinco empresas diferentes (nenhuma delas parece saber que é dona da base de Morungaba) e o segurança não soube nem dizer quem era o responsável pelo pagamento do seu salário. Nesse dia, meu pai estava me acompanhando. Durante sua adolescência e início da juventude, ele frequentou bastante a região de Morungaba para pescar junto com outros parentes. Como conhecia bem as redondezas ele começou a contar alguns “causos” para o segurança que, apa-



44 | **Abandono na Base da Embratel.** de Lucas Gervilla. Morungaba, SP, 2017. Acervo Pessoal.

rentemente, não tinha muita companhia para conversar. Me pareceu a oportunidade ideal para pedir novamente para entrar. Dessa vez ele concordou.

Por conta da distância e da dificuldade que seria fazer uma segunda visita ao local, levei o vídeo para a intervenção pronto. As imagens mostravam um sistema de medição de velocidade de transmissão de dados e também uma tela de “sem sinal”. Uma referência à própria base que, apesar de já ter sido um fundamental na telecomunicação brasileira, hoje não tem sinal algum. Fiz a intervenção, voltei e ninguém notou a minha ausência.

Ainda em setembro de 2017, acompanhado dos meus amigos Isabella e Ivan Ferraro, fui até o complexo ferroviário da FEPASA, em Jundiaí, a 50 quilômetros de São Paulo.

Com a inauguração da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, em 1867, a cidade passou



45 | **Arredores da estação de trens de Jundiaí.** de Lucas Gervilla. Jundiaí, SP, 2018. Acervo Pessoal.

a ter relevância no sistema de transporte ferroviário do estado; o café produzido no interior era escoado até o porto de Santos passando pelo município. Ao longo das décadas, a ferrovia sofreu diversas mudanças administrativas e, em 1971, foi incorporada à Ferrovia Paulista S/A - FEPASA, empresa responsável pelo transporte de carga e passageiros. Em 1992, o transporte de passageiros passou a ser administrado pela Companhia Paulista de Trens Metropolitanos - CPTM. A FEPASA foi extinta em 1998, logo após ser privatizada. Hoje o transporte de cargas apenas passa por Jundiaí, e a cidade se tornou um mero ponto no mapa ferroviário. Como consequência, muitas linhas da região foram desativadas e se transformaram em um cemitério de trens e locomotivas.



46 Cena da realização de **Abandonamento** no complexo FEPASA, fotografia de Isabella Ferraro. Jundiaí, SP, 2017. Fotografia cedida pela autora.

No âmbito da CPTM, Jundiaí é a estação terminal da Linha 7 - Rubi, a mais distante da capital, e portanto a mais sucateada. Os arredores da estação são usados como ferro velho de trens. Composições inteiras estão abandonadas nos mesmos trilhos que um dia foram sinônimo de progresso.

A escolha de Jundiaí para o trabalho não se deu por acaso. Sou natural da cidade. Cresci na Agapeama, um bairro às margens da ferrovia, e alguns parentes trabalharam nas companhias mencionadas. Assim, o universo ferroviário sempre me foi próximo, possui uma "ancoragem ideológica" (KESTER, 1995) com o tema. Quando vejo o abandono dessas estruturas, elas funcionam como "telas de projeção de articulação de temporalidades assíncronas da modernidade" (HUYSEN, 2014:96). Por conhecer o contexto e o entorno delas, consigo identificar diferentes períodos de tempo. Em "Abandonamento"



47 **Abandono**, de Lucas Gervilla, no complexo FEPASA. Jundiaí, SP, 2017. Acervo pessoal.

as ruínas se transformam literalmente em telas de projeção para imagens de um outro tempo, que procuram transformar as estruturas do passado novamente em presente. Ao observar essas ruínas, sempre sou tomado de um sentimento de nostalgia e “como em qualquer forma de nostalgia, é difícil discernir entre o lamento sentimental de uma perda e a reivindicação crítica de um passado” (Ibid, 2014:94). Esses fatores fizeram dessa uma das intervenções mais importantes para mim. O vídeo feito para a intervenção mostrava imagens de trens superlotados da Linha 7 - Rubi, evidenciando o quão precário é o sistema de transporte ferroviário na região; havia também imagens de trens de carga. O acesso aos trens foi fácil, não há cercas nem seguranças, apenas a natureza retomando o espaço. Um típico caso da falência administrativa no Brasil, onde o transporte público não é considerado prioridade. Passei os dois meses seguintes analisando o material



48 **Abandono**, de Lucas Gervilla, no complexo FEPASA. Jundiaí, SP, 2017. Acervo pessoal.

captado ao longo do ano e trabalhando na parte teórica da pesquisa. Retomei as visitas em dezembro, quando fui com meu pai e minha esposa, Iris Mendes, a um haras em Itupeva, à margem da rodovia SP-300, na região de Jundiaí.

O haras não estava totalmente abandonado, uma parte dele ainda funcionava em condições precárias. O restante estava desativado e sujeito às características que Huysen (2014:95) associa a uma ruína genuína. A indicação desse haras veio através do meu pai, que havia passado de carro pela rodovia e avistado as estruturas decadentes do local.

Não consegui encontrar muitas informações a respeito, nem mesmo o nome oficial. Havia um funcionário que autorizou nossa entrada, mas que não sabia muito sobre a história do lugar. Ele disse que o dono ia com pouca frequência e que cada vez menos clientes apareciam para cavalgar. Fiquei na



49 | **Haras em Itupeva**, de Lucas Gervilla. Itupeva, SP, 2017. Acervo Pessoal.

dúvida se essas informações eram verdadeiras ou se o funcionário estava tentando desconversar. De qualquer maneira, isso não importa. Fiz a intervenção e algumas imagens. Esse lugar pode parecer não ter uma história tão interessante quanto a dos outros mencionados até agora, mas é justamente isso que fez essa visita ser peculiar. Fui picado por um marimbondo, o que me fez lembrar do haras por vários dias.

O quarto e último lugar da etapa brasileira de “Abandonamento” também foi na cidade de Jundiaí, a fábrica da Tecelagem Japy. Inaugurada em 1914, a indústria produzia inicialmente sacos de estopa e posteriormente tecidos para vestuário. A fábrica atravessou períodos econômicos complicados: duas guerras mundiais (a maior parte da produção era exportada para a Europa), a crise de 1929, a revolta constitucionalista de 1932, entre outras. A estabilidade só foi atingida no final dos anos 1940, quando se tornou uma

das grandes produtoras têxteis do estado. Ao longo das décadas, a Tecelagem Japy foi palco de várias greves operárias devido às precárias condições de trabalho. Era comum os funcionários receberem parte do salário em tecidos, fazerem horas extras sem pagamento, além da falta de segurança e o emprego de mão de obra infantil. Prova disso é que o músico e compositor Adoniram Barbosa trabalhou na fábrica quando era criança. J. J. Abdalla, um dos proprietários ao longo dos anos, foi preso três vezes por crimes contra a economia popular e desobediência às leis trabalhistas. As atividades da indústria se encerram no início da década de 1980, quando o Fisco federal embargou a produção e o patrimônio da empresa foi incorporado à dívida da União.

Com a falência, uma parte do terreno foi vendida a um supermercado que a utiliza até hoje como estacionamento. O restante da propriedade foi abandonado.

Durante a última década, Jundiaí foi pal-

co de um fluxo migratório. Devido ao custo de vida mais baixo, muitos habitantes da cidade de São Paulo deixaram a capital e foram morar lá. Como três rodovias interligam as duas cidades a distância deixou de ser um problema. Isso fez com que a especulação imobiliária no município atingisse níveis nunca vistos antes. Condomínios de prédios começaram a surgir em todos os cantos e bairros residenciais foram desfigurados por altas torres de apartamentos, o que transformou Jundiaí em uma das cidades mais caras para se viver no Brasil¹⁴.

Uma das regiões mais especuladas foi a Vila Arens, o antigo bairro industrial do município e que hoje tem uma posição central. Até poucos anos atrás, ainda havia na região galpões de fábricas desativadas, mas “uma vez aberto o mercado de terras urbanas, começa a guerra empreiteira” (PACH, 2018:94), e a Tecelagem Japy tornou-se objeto de desejo das construtoras.

¹⁴ “Ranking das Cidades Brasileiras”, em *Custo de Vida*. Disponível em: www.custodevida.com.br/brasil. Acesso em: 31 de mar. 2019.

Em 2010, a empresa PDG anunciou um projeto de quatro torres de apartamentos residenciais no terreno da Tecelagem e logo se iniciaram as vendas. Pouco tempo depois, a obra foi embargada pela prefeitura jundiáense, pois o projeto violava o plano diretor municipal. As placas e propagandas do empreendimento foram removidas e a fábrica voltou ao seu estado ruinoso. Em cidades especuladas, como foram os casos de São Paulo, Moscou e também Jundiá:

As “ruínas autênticas”, tais como ainda existiram nos séculos XVIII e XIX, parecem já não ter lugar na cultura de mercadorias e memória do capitalismo avançado [...] Tornam-se obsoletas e são descartadas ou recicladas. Construções são demolidas ou restauradas. A probabilidade de as coisas envelhecerem e se transformarem em ruínas diminuiu na era do capitalismo acelerado. (HUYSSSEN, 2014:96).

A Tecelagem Japy parecia ser mais um exemplo dessa afirmação de Huyssen, onde

as ruínas não têm tempo de se tornarem ruínas genuínas mas, depois do embargo de 2010, o interesse pelo terreno e pelas fábrica praticamente acabou. Nenhuma construtora parecia querer assumir o risco de um empreendimento que poderia ser novamente embargado. Os anos foram se passando e o processo de degradação do local seguiu o seu curso.

Em fevereiro de 2018 fui até lá para realizar a intervenção. Parte do terreno continua sendo utilizado como estacionamento de supermercado, o que facilita a entrada, pois não há nada que impeça caminhar do estacionamento até o pátio da Tecelagem. Como chovia no dia, optei por fazer as projeções em uma área coberta. A maior parte do telhado havia caído ou sido derrubada, restando uma pequena parte com algumas telhas. Tudo ocorreu sem problemas mas, por via das dúvidas, optei novamente por levar o vídeo pronto para a intervenção. Em vez de seguir o contexto óbvio de imagens relacionadas à produção de

tecidos, optei por projetar imagens de Adoniram Barbosa. Um tempo depois, pensei que poderia ter feito um vídeo que denunciasse as violações aos direitos trabalhistas ocorridas na fábrica.

Em outubro de 2018, foi publicada no Diário Oficial Municipal uma decisão favorável ao Conselho do Patrimônio Cultural de Jundiaí, exigindo que os proprietários do terreno iniciassem a contenção do processo de deterioração da estrutura remanescente da fábrica, e em seguida, o seu restauro. Em janeiro de 2019, o local amanheceu praticamente todo demolido. Restaram apenas as paredes da fachada que dão para a rua e a velha chaminé. Parece haver um consenso de que se as chaminés das fábricas são poupadas, toda a memória do lugar é preservada, mesmo que o restante seja demolido.

A intervenção na Tecelagem Japy marcou a conclusão da etapa brasileira de “Abandono” proposta nessa pesquisa.



à esquerda, e acima

50 **Prédios recém-construídos nos arredores da Tecelagem Japy.** de Lucas Gervilla. Jundiaí, SP, 2017. Acervo Pessoal.

51 **Abandonamento** na Tecelagem Japy, de Lucas Gervilla. Jundiaí, SP, 2017. Acervo Pessoal.



52 | **Tecelagem Japy**, de Lucas Gervilla. Jundiá, SP, 2017. Acervo Pessoal.

3.4 Abandonamento: Brasil/Rússia - produção artística

Após as intervenções iniciei o processo de decupagem do material. No mês de março, planejando a exposição para apresentar o resultado de “Abandonamento: Brasil/Rússia”, tive uma reunião com a curadora de arte Loly Dermercian, diretora da CasaGaleria. Fundada em 2004, a CasaGaleria é um espaço de fruição da arte contemporânea e cursos de arte. Ao mesmo tempo, um local receptivo para a multiplicidade e diversidade que caracterizam a liberdade individual e a natureza da arte na atualidade. A galeria procura recepcionar artistas cujas obras reúnam qualidades e características que expressem a contemporaneidade. Um local de mediação entre artistas, arte e público, com exposições que possam contrapor meios e procedimentos.

["Edmur e o Caminhão", em Futura Play. Disponível em: http://www.futuraplay.org/video/edmur-e-o-caminhao/457667 .Acesso em 20 de mar. 2019.](http://www.futuraplay.org/video/edmur-e-o-caminhao/457667)

Demercian se interessou pelo trabalho ainda em processo e a exposição foi agendada para fevereiro de 2019. Ter praticamente um ano para preparar todo o material da exposição foi providencial, pois no mês seguinte, fui comissionado pelo Canal Futura para a realização do documentário curta-metragem "Edmur e o Caminhão"¹⁵.

Edmur é meu pai e a proposta do filme foi fazer um documentário de busca, no qual ele e eu procuramos por um antigo caminhão e memórias familiares. Esse processo demandou uma imersão artística e pessoal que só foi concluída em setembro, após a finalização e estreia do filme.

Meu exame de qualificação estava agendado para novembro, então passei os dois meses seguintes me dedicando exclusivamente à pesquisa teórica e escrita da dissertação.

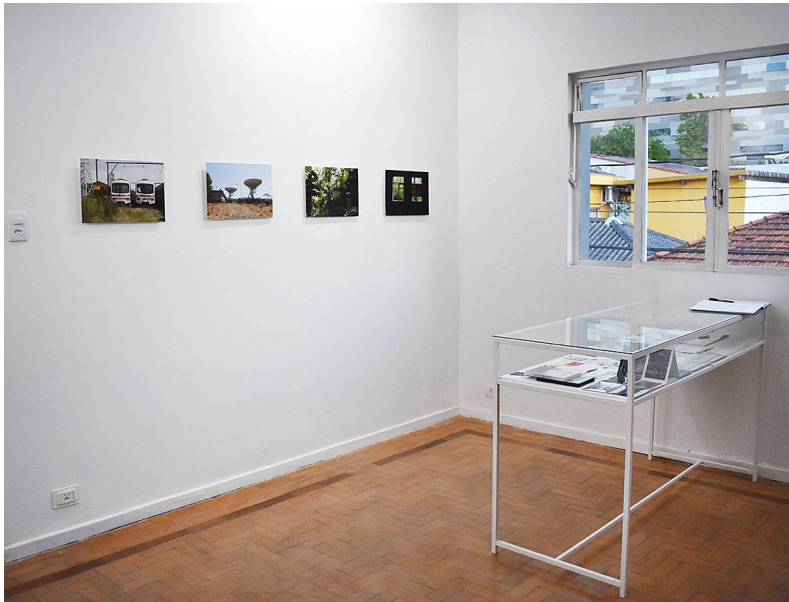
Em dezembro de 2018 tive uma nova reunião com Loly Demercian para definir-

mos as obras que fariam parte da exposição. Optamos por dez fotografias medindo 42x30cm cada e dois vídeos projetados em *loop*. Originalmente, a ideia era fazer um tríptico de vídeos em uma das salas da galeria, mas resolvemos por dois, um de frente para o outro. Uma ideia que surgiu foi a de incluir na exposição uma mesa com objetos que fizeram parte do processo artístico de criação.

No mês seguinte, já com o material pronto, tivemos uma última reunião para fecharmos o projeto expográfico. Em uma das salas da galeria ficariam nove fotografias distribuídas em três das quatro paredes e a mesa com os objetos. A décima foto ficaria na entrada da galeria, ao lado do título da exposição. Todas as fotografias foram impressas em papel Rag Photographique 310g 100% Algodão Canson



LUCAS GERVILLA
ABANDONAMENTO:
BRASIL/RÚSSIA



Infinity, com acabamento fosco, aplicadas a uma placa *foamboard*, sem moldura. A escolha por um papel fosco e sem moldura foi para se evitar reflexos sobre a fotografia e para evidenciar a textura do papel algodão. Os vídeos seriam projetados em outra sala.

As fotografias escolhidas para integrarem a exposição mostravam o vazio dos lugares abandonados, sem a presença humana, assim como nos trabalhos de Eugène Atget e da dupla alemã Bernd e Hilla Becher, que propunham uma:

extensa arqueologia industrial [...] baseada em rigorosas tipologias de prédios e máquinas, torres de ventilação e resfriamento, caixas d'água, gasômetros e altos-fornos e mais uma enorme variedade de construções industriais em desaparecimento no segundo pós-guerra. (OTTONI, 2017:93).

Um dos vídeos, com duração de seis minutos, mostrava imagens contemplativas,

com a câmera no tripé em planos abertos dos lugares abandonados. O outro, com oito minutos e trinta segundos, era formado por imagens subjetivas, com a câmera na mão explorando os ambientes, e imagens das projeções nos lugares abandonados, uma metalinguagem de vídeo do vídeo. O fato de os vídeos terem durações diferentes foi proposital, pois assim não necessariamente as duas imagens mostradas ao mesmo tempo seriam do mesmo lugar. A intenção era misturar as oito locações abandonadas de maneira que novos lugares pudessem ser criados. Esses são vídeos que:

Não é necessário vê-los por inteiro, uma vez que sua estrutura circular e reiterativa não está determinada pelo recorte da duração. Seu *timing* é solto e absoluto, como o da nossa própria vida corrente. É como se fosse um quadro, ao qual cada um dedica o tempo e a atenção que seu interesse determina. (MACHADO, 1990:76).



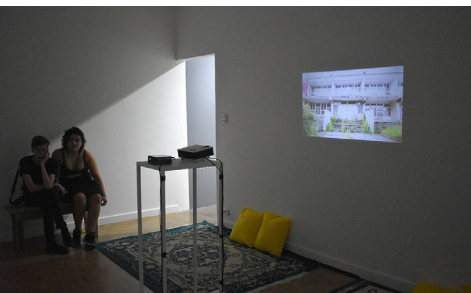
55 Exposição **Abandonamento: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.

56 Exposição **Abandonamento: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.

na página anterior

53 Exposição **Abandonamento: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.

54 Exposição **Abandonamento: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.

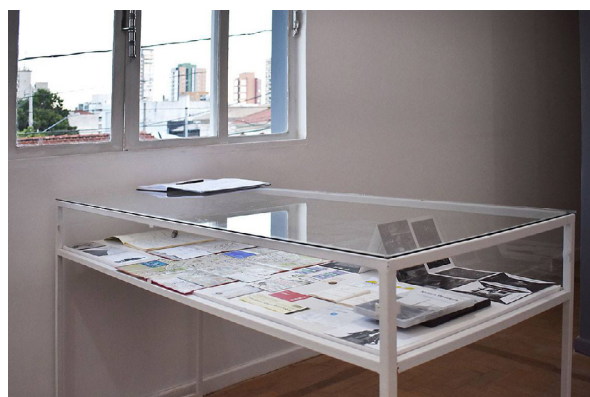


no sentido horário, a partir da esquerda, em cima

- 57 | Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.
- 58 | Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.
- 59 | Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.
- 60 | Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.

A opção de exibí-los em uma sala separada e que não era um lugar de passagem foi justamente para que cada observador pudesse assisti-los por quanto tempo quisesse. Cada vídeo tinha o seu respectivo áudio sincronizado em formato estéreo. Uma parte considerável do som reproduzido não era diegético, ou seja, o som direto da respectiva imagem. Fiz uma montagem sonora utilizando sons gravados em outros lugares. O resultado foi um “produto de um processo de manipulação, envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas, que afinal são opções estéticas.” (DA-RIN, 2008:157). Esse desenho de som contribuiu para a criação dos lugares imaginários, ou que estão em outra dimensão temporal, pois o:

Vídeo é uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e duração de tempo necessária à sua apresentação sensorial. A dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico.” (MELLO, 2008:51).



A mesa de objetos continha mapas da Rússia, bilhetes de trem, um caderno de anotações, comprovantes de entrada em exposições e alguns *souvenirs*, como parafusos e placas coletados nos locais visitados. Esses itens estiveram presentes durante todo o processo de pesquisa e funcionaram como uma lembrança física dos lugares em que estive.

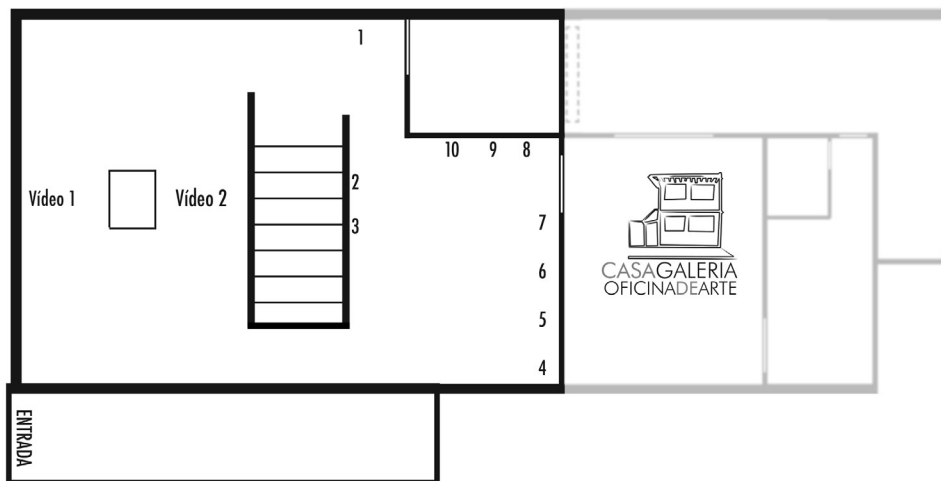
primeira coluna

- 61 Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.
- 62 Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.

segunda coluna

- 63 Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.
- 64 Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.
- 65 Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.

LUCAS GERVILLA - ABANDONAMENTO: BRASIL/RÚSSIA



Video 1 e 2

1 - Remontu Autobusov, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

2 - Tecelagem Japy, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

3 - Zarnitsa 02, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

4 - Zarnitsa 01, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

5 - Marx Generator, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

6 - Base Embratel, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

7 - CPTM 02, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

8 - Zarnitsa 03, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

9 - Escada Vorobyovy Gory, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

10 - CPTM 01, 2018

Técnica: Impressão s/ algodão - 30cm x 42cm

A abertura da exposição aconteceu em 08/02/2019 e o período de visitação até foi até 28/02/2019. Durante esses vinte dias foi possível ouvir diferentes impressões percebidas pelo público, algumas semelhantes às minhas intenções, outras nem tanto. Considero que o período é tão parte do processo artístico quanto a criação das obras.

Com o encerramento da exposição, a parte prática dessa pesquisa foi concluída e pude iniciar as reflexões a respeito. Estas são apresentadas nas Considerações Finais.

ao lado
66 Mapa Expográfico de **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Elaboração: Loly Demercian e Catarina Rojas.

na próxima página
67 Exposição **Abandono: Brasil/Rússia**, de Lucas Gervilla, fotografia de Catarina Rojas. CasaGaleria, São Paulo, SP, 2019. Fotografia cedida pela autora.



Considerações Finais

Ao longo dos dois últimos anos (2017 a 2019) essa pesquisa de mestrado passou por diferentes etapas e várias mudanças. A inclusão da etapa na Rússia foi provavelmente a maior e mais frutífera delas.

Em um primeiro momento, estava certo de que “Abandono” era um trabalho *site-specific*. Após a pesquisa, não o definiria dessa forma. Ele tem sim características que remetem a trabalhos desse gênero, mas não exclusivamente. Por exemplo, nada impede que os vídeos criados para a projeção em um determinado lugar sejam projetados em outro. Essa variação pode inclusive ser propícia para um embaralhamento de sentidos, como um vídeo de trens russos sendo projetados em ruínas ferroviárias brasileiras. Essa prática será experimentada em versões futuras do trabalho.

Outra questão que a pesquisa procurou responder foi se fotos, vídeos - e outras linguagens - de obras de arte orientadas para lugares determinados são parte integrante da obra ou apenas uma documentação. A pesquisa mostrou que esses elementos também constituem a obra, se esse for o entendimento do artista. Existem ainda obras que são concebidas para serem fotografadas ou filmadas. Esses pontos e a relação do observador com esse tipo de trabalho foram expostos no capítulo 01.

A pesquisa e a prática artística mostraram que a reocupação temporária proposta dos lugares abandonados não se dá apenas através das projeções, a minha presença física como artista caracteriza também uma forma de ocupação. De acordo com Marion Segaud (2016), habitar consiste em realizar

práticas cotidianas em um determinado local. Então, considero que a minha presença, somada ao meu trabalho como artista, constituem em uma forma de habitação temporária.

Também fazia parte do projeto discutir se espaços abandonados são lugares ou não lugares, de acordo com os conceitos de Marc Augé (2017). Para o autor, o que determina um ou outro são os usos que se fazem desses locais. Para alguém que passa e vê o ferro velho de trens da FEPASA em Jundiaí, sem ter nenhuma relação com eles, aquelas estruturas podem ser consideradas um não lugar. Para mim, é um ambiente em potencial para um trabalho artístico, logo, um lugar. Ainda há opção de alguém que tenha alguma relação com aqueles trens, um ex-trabalhador ferroviário, por exemplo; para ele as composições abandonadas vão assumir o papel de um espaço relacional (HARVEY, 2015). Portanto, o que para alguns pode ser um não lugar, para

outros pode ser um lugar. A relação do indivíduo com um determinado espaço só pode ser determinada pelo próprio indivíduo.

Após os apontamentos feitos pela banca examinadora de qualificação me dediquei a abordar a relação entre arte e ruínas. Também localizei artistas que trabalham com essa temática. Esse ponto, não previsto originalmente no projeto de pesquisa, se mostrou importante para o desenvolvimento das partes práticas e teóricas.

Ao estudar os processos de abandono de lugares e a especulação imobiliária em São Paulo e Moscou, acredito ter encontrado mais um ponto em comum entre os dois países, além dos propostos inicialmente. Embora essa especulação esteja relacionada aos acontecimentos que se passaram nos dois países durante o final dos anos 80 e da década de 1990, ela pode ser considerada um ocorrência atual e que continuará acontecendo em ambos.

O resultado artístico atingido foi satisfatório. Conforme a sugestão de minha professora orientadora, as fotografias tiveram um maior protagonismo na versão final do trabalho. Em um primeiro momento, essa linguagem artística teria uma função secundária, mais voltada à documentação. Porém, as fotografias se tornaram parte da identidade expandida da obra (LEOTE, 2008).

Embora os objetivos principais tenham sido alcançados, não considero que essa pesquisa seja um ponto de chegada; a vejo como um processo. Pretendo me aprofundar mais na investigação sobre a relação entre arte e lugares que vivem um estado ruinoso presente (HUYSSSEN, 2014), abordando a conexão entre arte, ruínas, memória e nostalgia; procurando estudar se a arte pode ser usada para transformar as ruínas em disparadores de memórias.

Nos aspectos artísticos irei continuar explorando linguagem fotográfica, não só digital como também analógica. Em visitas recentes a outros lugares abandonados tenho fotografado usando filme 35mm. As imagens em movimento não serão descartadas, pelo contrário, tenho pesquisado novas formas de explorá-las, tanto através do uso de câmeras digitais 360°, quanto filmadoras analógicas no formato super8. A prática de projeções sobre as ruínas também continuará. Em minha recente residência em Epecuén, na Argentina, pude explorar todos esses suportes.

“Abandonamento: intervenções audiovisuais em lugares abandonados” abriu uma nova gama de possibilidades que certamente não serão abandonadas.

Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. Não Lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo, Papirus: 2017.

BAMBOZZI, Lucas. **Aproximações arriscadas entre *site-specific* e artes locativas.** In Mediações, Tecnologia e Espaço Público - Panorama Crítico da Arte em Mídias Móveis. Lucas Bambozzi, Marcus Bastos e Rodrigo Minelli - Org. São Paulo: Conrad Editora, 2010.

BARRETO, Paola. **Cine-Fantasma: assombrações dos cinemas de rua.** Disponível em: http://curtaocurta.com.br/filme/cine_fantasma_assombracoes_dos_cinemas_de_rua-708.html Acesso em: 18 de mar. 2019.

BENJAMIN, Walter . **A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou.** São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

BRISSAC, Nelson (Org.). **Intervenções urbanas: Arte/Cidade.** São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

CRIMP, Douglas. Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity in KRAUS, Rosalind. **Richard Serra/Sculpture.** Tóquio: Dai-Nippon, 1986.

CRIMP, Douglas. **"Redefining Site Specificity"** in **On the Museum's Ruins.** Massachusetts: The MIT Press, 1995.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer?. In MARCUS, George e MYERS, Fred. **The Traffic in Culture - Refiguring Art and Anthropology.** Los Angeles: University of California Press, 1995. P. 302-309.

FRIAS, Matos Joana. A beleza convulsiva das imagens: surrealismo e perversões ópticas. Em **Projecto Interidentidades.** Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade da Universidade do Porto, 2010. P. 108-121.

GASPAR, Fontes Rafael. Destruição, memória e o encanto pelas ruínas. **Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC.** Florianópolis: UDESC, 2016.

GASPAR, Fontes Rafael. **Urban Exploration, Cidade e o encanto do abandono**. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Artes Visuais) – CEART/UDESC. Florianópolis, 2015. 208p

GEYHALTER, Nikolaus. “**Nikolaus Geyhalter confronts Homo Sapiens**”. Courtney Sheehan. *The Independent Magazine*. 28 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://independent-magazine.org/2016/02/nikolaus-geyhalter-confronts-homo-sapiens/> Acesso em: 19 de mar. 2019.

HARVEY, David. **O espaço como palavra-chave**. Revista Em Pauta, Rio de Janeiro - 1º Semestre de 2015 - n.35, v.13, p.126-152.

HUYSSSEN, Andreas. Culturas do passado-presente - modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KAYE, Nick. Site-specific Art – Performance, Place and Documentation. Londres: Routledge, 2000.

KESTER, H. Grant. Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. **Afterimage**, Nova York, v. 22, n.06, P. 05-11, Janeiro 1995

KWON, Miwon. One Place After Another - Site-Specific Art and Location Identity. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

LEOTE, Rosangella. **ArteCiênciaArte**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1990.

MARX, Carl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

O'DOHERTY, Brian. Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space. São Francisco: The Lapis Press, 1986.

OTTONI, Ana. A ruína brutalista. Sobre a fotografia e a nostalgia na contemporaneidade. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP. São Paulo, 2017. 248 p.

PACH, Rachel. Guia Rússia para turismo do colapso ou O espetáculo das ruínas construtivistas na Moscou especulada. São Paulo: Editora Elefante, 2018.

PROMISLOV, Vladimir. **Moscovo, uma cidade para o homem**. São Paulo: Editora Revan, 1985.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP – Annablume, 2004.

SEGAUD, Marion. Antropologia do Espaço – Habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc: 2016.

SOGABE, Milton. O corpo do observador nas artes visuais. In OLIVEIRA, Sandra e MAKOWIECKY, Sandra. **Anais do 16° Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2007.

SMITHSON, Robert. **Entropy and the new monuments** em **Robert Smithson: The collected writings**, editado por Jack Flam. Berkeley, University of California Press, 1996.

TOFT, Tanya. **What Urban Media Art Can Do**. In **What Urban Media Art Can Do Why When Where & How**. Susa Pop, Tanya Toft, Nerea Calvillo e Mark Wright - Org. Berlim: Avedition, 2016.

Anexos

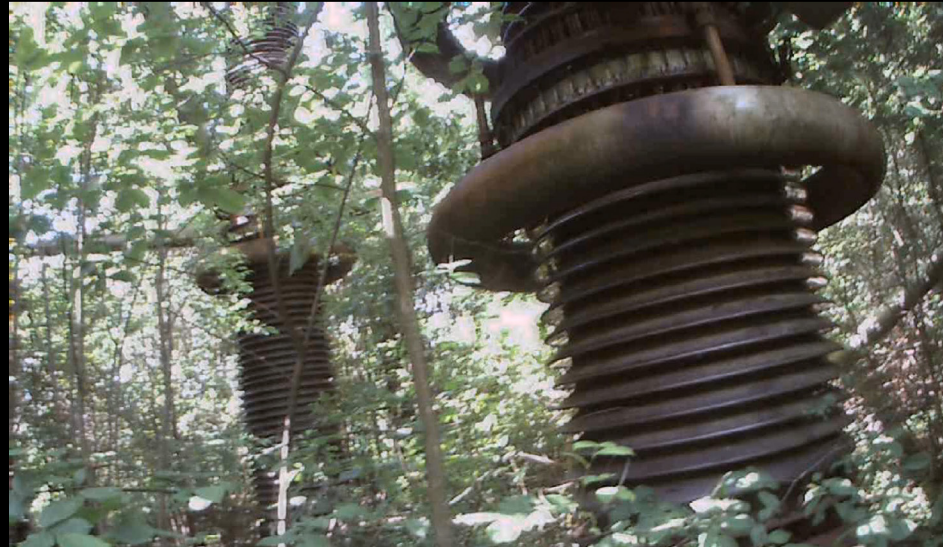
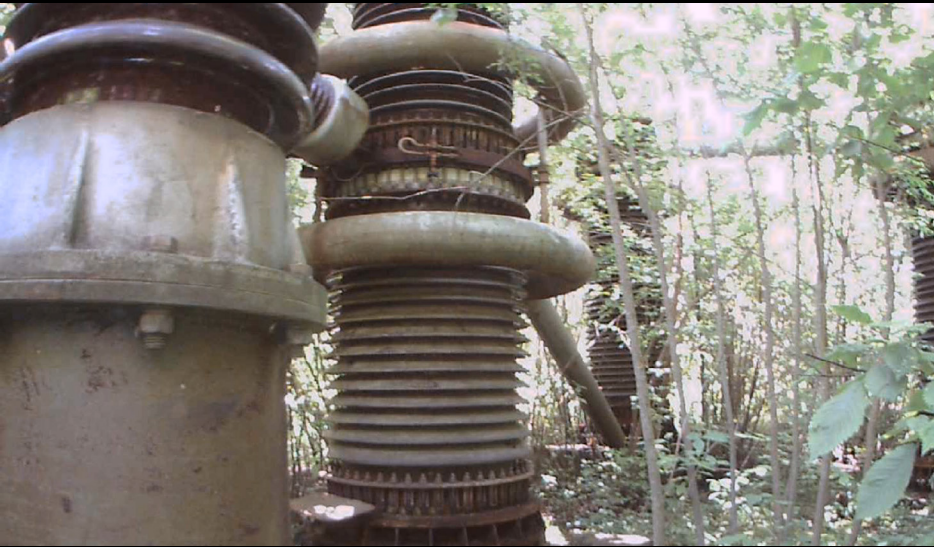
1. Link para as fotos da exposição:
<https://drive.google.com/open?id=1Azft2YO0C-LkANLVFnzdsV5lb-DwWT50C>
2. Link para o vídeo 01 (06min):
<https://youtu.be/V8mRT7d2Wmo>
3. Link para o vídeo 02 (08min:30seg):
<https://youtu.be/pe6EIwFwXeU>











...178, ... has the IP

Configure IPv4:

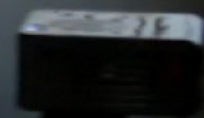
IP Address:

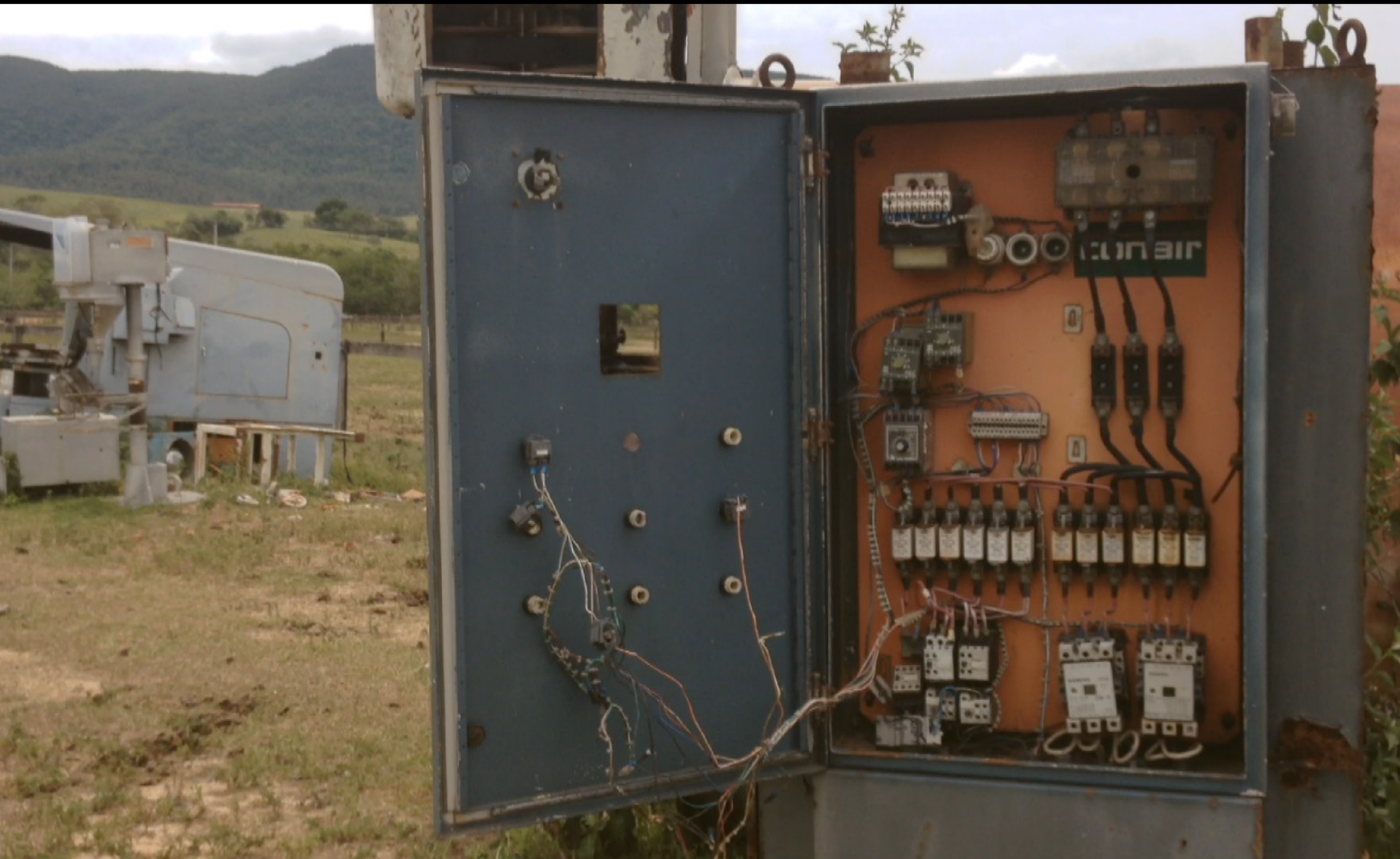
Subnet Mask:

Router:

Server:

...ing:









ELD KINGS

LIVE

BMW

EN

E-11

AD

BUNKER





PERIGO

ALTA TENSÃO
ANTES DE MANOBRAR AS
CHAVES VERIFIQUE SE O
PANTÓGRAFO ABAIXOU.









7
2019

DA
*
DA